Reinhardt und seine Bühne




KÖNIG ÖDIPUS

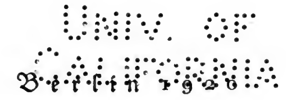
Reinhardt und seine Bühne

Bilder von der Arbeit des Deutschen Theaters

Unter Mitarbeiterschaft von
Ernst Deutsch, Gertrud Eysoldt, Carl Heine, Berthold Held,
Hugo von Hofmannsthal, Arthur Kahane,
Emil Ludwig, Einar Nilson und
Eduard von Winterstein
herausgegeben
von

Ernst Stern und Heinz Herald

15. bis 20. Tausend

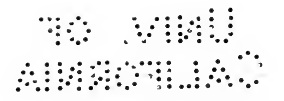


Berlin 1920

Dr. Eysler & Co., G. m. b. H.

Schrift
gezeichnet von
Prof. W. Tiemann;
Druck auch der farbigen Bilder
von J. B. Hirschfeld
(August Pries)
Leipzig

*





Vorrede

Das Reinhardtsche Theaterunternehmen ist eine Macht geworden, von der, weit über Berlin hinaus, in hundert deutschen Städten das Bühnenwesen und auch das sonstige Kunstwesen influenziert wird. Wer dies nicht direkt gewahr wird, kann es an den Gegenströmungen erkennen, an der Ostentation, die damit getrieben wird, daß man vom Reinhardtschen Geiste unabhängig oder ihm entgegengesetzt sei. In der Tat ist nichts dabei gewonnen, wenn man ihn nachahmt. Aber es kann viel gewonnen sein, wenn man von ihm lernt, aus der konventionellen Verbindung auf die Elemente zurückzugehen. Dies tun mit mehr oder minderer Befähigung so viele, daß man ohne jeden Zweifel von ihm Epoche datieren muß. Die ihn anfeinden oder ihn zu ignorieren vorgeben, nehmen ihm da und dort einen Gedankengang, eine einzelne Intention weg, betrachten als fertige Resultate, was stets nur eine Valeur in einem ewig fließenden Bilde ist und bringen gerade dadurch an den Tag, daß ein geistiges Band und eine wahre Originalität da sein muß, welche bei ihm so viele fluktuierende Elemente zusammenhält.

*

Es liegt im deutschen Wesen, daß jede Sache immer wieder von vorne angefangen wird. Wir haben seit hundertundfünfzig Jahren eine neue dichterische Sprache, viele große Dichter und einzelne große Schriftsteller, aber wir haben streng genommen nicht, was man eine Literatur nennen kann. Desgleichen haben wir seit ebensolanger Zeit eine deutsche Bühne, aber wir haben nicht entfernt eine theatralische Überlieferung von der Selbstverständlichkeit, wie die Franzosen, worin die heutige Komödie von Capus oder Tristan Bernard sich zwanglos in die Entwicklung fügt, die von Molière und Regnard her läuft und Theaterdichter, Schauspieler und Publikum zur Einheit zusammenfaßt. Das normale deutsche Theaterwesen, wie es von den Intendanten und Stadttheaterdirektoren seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts betrieben wurde, verfolgte eine Art von eklektischem Traditionalismus: der Stil der Goetheschen Theaterführung, so wie ihn das ältere Burgtheater mit einiger Veränderung überliefert hatte, war maßgebend. Wo aber hinter solchen Instituten nicht eine grandiose Persönlichkeit stand, wie zu Anfang der vierziger Jahre Immermann in Düsseldorf, verfielen sie in einen glanzlosen Bildungsbetrieb, und der Enthusiasmus strömte zur Wagnerschen Opernbühne ab. Vor fünfundzwanzig Jahren trat Brahm auf und stellte in seiner „niederländischen Manier" diesem zeitlos und farblos gewordenen allgemeinen deutschen Theaterwesen etwas entgegen, das spezifisch modern und spezifisch norddeutsch war und das ganze Gepräge seiner wahrhaft bedeutenden und geistig glanzvollen Person trug. Er gab dem Theater, dem sowohl das Festliche als das Soziale abhanden gekommen war, zwar nicht das Festliche, wohl aber das Soziale wieder. Indem von der Bühne etwas so Bestimmtes und in seinen Grenzen bis zur Vollkommenheit Getriebenes gezeigt wurde, kam auch in die Zuhörerschaft wieder Nerv und Einheit. Das Vage und Schlaffe eines bloß vom herkömmlichen Bildungsbedürfnis zusammengehaltenen Publikums

machte einem lebendigen Interesse Platz: das Gefühl der Epoche, des Augenblicks war stark und die Teilnahme an einer notwendigen Entwicklung, in der das Soziale und Künstlerische einander hervorhoben. Der Realismus daran war nichts als eine augenblickliche Konvention, das Wesentliche war Geist, Intention, Gespanntheit. Diese Luft eingeatmet zu haben, in ihr als Schauspieler gelernt und in der Freundschaft mit dem Direktor gewebt und gelebt zu haben, war sicher von entscheidender Bedeutung für Reinhardt. Für den Mut, dem flauen und verwischten Geschmack der Allgemeinheit seinen eigenen Geschmack entgegenzustellen, sah er hier das große Beispiel. Vielleicht war es in gewissem Sinn der schönste Moment seiner Existenz, als er das Neue, das ihm vorschwebte, neben die schon anerkannte Brahmsche Darbietung hinstellen konnte.

*

Anderseits wäre vielleicht Reinhardt nicht denkbar, wenn nicht vordem etwas existiert hätte, wie das Wiener Theaterwesen. Nicht das Gegenwärtige, das fast charakterlos geworden ist, sondern jenes, das sich von den ersten bis gegen die letzten Dezennien des 19. Jahrhunderts erhielt und wovon vor zwanzig Jahren noch mehr zu spüren war als heute. Dort, an dieser einzigen Stelle innerhalb des ganzen deutschen Bereiches, hatte sich ein Theaterwesen entwickelt, dem man das Epiteton „volkstümlich“ oder „natürlich“ geben kann. Es bestand die Einheit zwischen den drei Elementen: Drama, Schauspieler und Publikum, die sonst nirgends da war. In diesem Sinn lassen sich Burg und Vorstädt in eins zusammenfassen: an beiden Orten bildete der Schauspieler den Mittelpunkt, und was die Zuschauer mit ihm und dem Drama verband, war ein wirklicher Theatersinn, nicht die Bildung, die ein vager und problematischer Begriff ist. Es lagen in dem Ganzen unausgewickelte Elemente aus dem Barock, die den Zuschauer mit einbegriffen, während das Goethesche Theater

ihn draußen läßt und das Wagnersche ihn idiologisch und nicht ganz wahrheitsgemäß behandelt. Der Begriff des Festlichen und Geselligen waren die stillschweigenden Voraussetzungen. Indem Reinhardt bewußt den Schauspieler als das Zentrum seines Theaterwesens ansah, griff er auf diese barocken Elemente zurück und entwickelte sie mit Phantasie und Liebe. Versucht man in seiner so vielfältigen Tätigkeit das Entscheidende aufzufinden, so ergibt sich vielleicht als das Stärkste dies: er hat die Art des Zuhörens verändert. Seine Tendenz ging beständig dahin, den Zuhörer auf eine andere Ebene hinüberzuziehen. Hierin liegt die Einheit und Konsequenz von vielen scheinbar ganz disparaten Versuchen und Unternehmungen: das Spielen in sehr großen, dann wieder in kleinen Sälen, die wechselnde Verwendung der Musik, die Varianten der örtlichen Relation zwischen dem auftretenden Schauspieler und dem Publikum, die scheinbar wechselnde Aufmerksamkeit, die er der sogenannten Illusion und dem sogenannten Bühnenbild widmet. Musik ist ihm wesentlich ein assoziierendes Element und das Licht und die Kulisse ebenso. Er benützt alle drei als Hilfsmittel, um die gewohnte Relation zwischen Zuschauer und Schauspieler aufzuheben und den einen als Mittelpunkt und Festgeber, den anderen als Teilnehmer des Festes und Medium einer vor sich gehenden Zauberei möglichst frei zu machen.

*

Das Singuläre ist, daß hier von den Elementen aus konzipiert und gebaut wird. Bei einem solchen Freimachen ist die Gefahr nahe, daß immer wieder das Chaotische eintritt. Insbesondere das Schauspielerische, völlig emanzipiert, führt ins Leere, in die Gemeinheit, ins Nichts. So verkam die commedia del' arte. Das Reinhardtsche Unternehmen ist von dieser Gefahr nicht einen Augenblick unbedroht, aber er kommt immer wieder gegen sie auf, nicht durch Grundsätze,

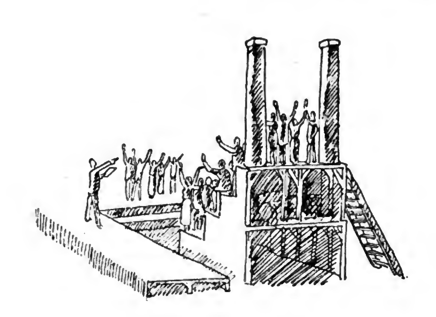
nicht mit einem fixierten Geschmack, sondern mit einer wunderbaren Sensibilität, einer Phantasie, welche sich immer wieder entzückt an den Zusammenhängen und Übereinstimmungen und dadurch immer wieder das Höhere über dem Chaotischen durchsetzt. Das Ganze, über das er gebietet, debordiert immer, wird aber immer wieder an den Zügel genommen. Er wirft einem Element das andere entgegen: dem Schauspielerischen das Malerische, beiden das Dichterische und kühlt ein Feuer mit dem andern. Diese Arbeitsweise ist ganz einzigartig, unendlich fruchtbar in sich und eigentlich unnachahmlich. Die Aufgabe liegt für ihn wie für jeden produktiven Menschen im Strengerwerden, im Suchen des Stils, nachdem man sich der Elemente versichert hat. Aber zuerst muß einer das Feuer kennen und hierin hat er einen ganz anderen Mut als Brahm, der primär ein Mann von ganz außerordentlichem Geist und erst in zweiter Reihe ein Mann des Theaters war.

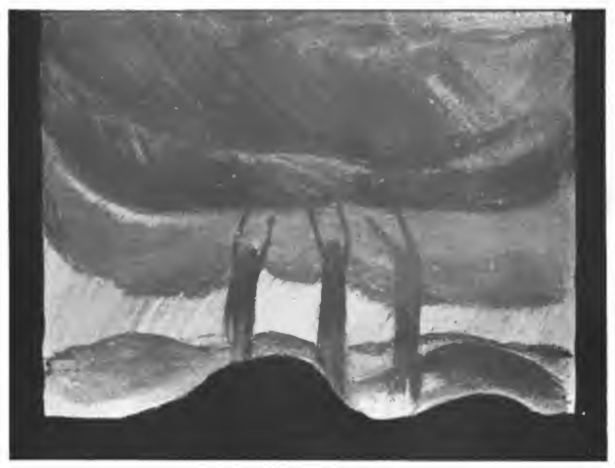
*

Mit all dem kam Reinhardt irgendwelchen vitalen Bedürfnissen der Epoche entgegen. Aus dem Überflüssigen wird keine Berühmtheit und Autorität wie die seinige. Am deutlichsten liegen diese Zusammenhänge in der Wertung des Visuellen. Die Generation, welche die Epoche trägt, hat sich gegen die frühere umgestellt in bezug auf den Sinn des Auges. Hier fiel das, was Reinhardt brachte, zusammen mit dem, was viele wünschten und suchten. Vielleicht könnte man in seinen Anfängen als das Leitende den Wunsch erkennen, das Schwarzweiß der Brahmschen Manier durch das Farbige abzulösen. Aber heute, wo man fünfzehn Jahre seiner Produktion überblickt, kann man vielleicht sagen, daß auch das Farbige nur eine der Formen des Rhythmischen war, das auf allen Gebieten des Theaterkomplexes wieder zur Geltung zu bringen ihm vorschwebte.

Zunächst waren es die sensiblen und differenzierten Menschen, denen Reinhardts Unternehmen hier auf einem Gebiet entgegenkam, auf welchem sie in einer Welt von augenstumpfen Menschen zu entbehren, ja zu leiden gewohnt waren. Denn wo der Musiker den Mißtönen leicht entfliehen kann, wird der für die Farbe Empfindliche beständig beleidigt. Diejenigen, welche in der Farbe ebenso reizende Abgründe zu erkennen vermochten als in der Musik, sammelten sich als erste um ein Theater, das schon dadurch zum Malerischen kam, daß es das Mimische entschlossen in die Mitte stellte und von da aus konsequent nach allen Richtungen ins Unendliche ging. Das Mimische bedarf, um sich auszuleben, des geschmückten, durch Farbe und Licht modulierten Raumes. Hier zum erstenmal sah die Malerei die Gelegenheit, sich als Gehilfin, nicht als Handlangerin zu betätigen, und wenn es in der Möglichkeit liegt, daß eine ganz auf den lebendigen Augenblick gestellte Kunstübung irgend auf die Nachwelt gelange, so wird es durch die malerischen Mitarbeiter sein, von denen der vorzüglichste, der vieljährige Teilnehmer an fast allem dort Geleistetem das vorliegende Buch mit vor die Öffentlichkeit bringt.

Hugo von Hofmannsthal





Macbeth: Heideszene

Das Entstehen einer Inszenierung

Was für das Theater unsrer Zeit am bezeichnendsten ist? Der unbezähmbare Drang, das Bild der ganzen Welt — oder wenigstens seine künstlerische Spiegelung — in sich hineinzuziehen. Zu diesem Zweck macht es sich nicht nur alle Künste dienstbar, stellt neben den Dichter und den Schauspieler den Maler und den Musiker, sondern bemächtigt sich auch der gewaltig fortgeschrittenen Technik unsrer Tage, die es für seine besonderen Zwecke und in seiner besonderen Art verwendet. Jedoch möchte ich hier gleich bemerken, daß für dieses Theater, das auch die Einzelkünste nur als Helfer zum theatralischen Gesamtkunstwerk anerkennt, die Technik schon gar nichts

andres sein kann als Mittel zum Zweck, zum künstlerischen Zweck, dem sie sich völlig unterordnet. Wie entwickelt auch die Maschinerie einer Bühne immer sein mag, stets darf und soll das Geistige, dem das Technische nur eine, wenn auch oft unentbehrliche Unterlage ist, auf dieser Bühne herrschend sein.

Die Technik wird freilich um so weniger entbehrlich sein, je mehr eine Bühne das erstrebt, was wir uns heute als „stilisiertes Theater" zu verstehen gewöhnt haben. Für die ältere Form der „Stilbühne" (zu der wir vielleicht, allerdings in einer neuen Gestalt, in nicht allzuferner Zeit wieder gelangen werden) war eine entwickelte Technik weniger wesentlich, da sie alles in eine Art festen, unverrückbaren Rahmen spannte, auf eine bestimmte, sich immer wiederholende Weise stilisierte, alle Werke sozusagen über einen Leisten schlug. Unsere heutige Bühne aber, die jedes Stück in seinem eigenen Stil spielen will, bedarf dazu einer aufs höchste entwickelten Technik. Denn hier müssen — um eben in jedem Falle diesen besonderen „Stil" zu treffen — einmal „Hamlet", „Lear" oder „Macbeth" aus ihrem inneren Wesen heraus gebildet, ein andres Mal ein Rameausches Ballett auf eine zeitechte Bühne gestellt, ein drittes Mal die tiefe Melodie der Tasso-Verse vernehmbar gemacht werden; gestern galt es eine griechische Götterwelt, heute gilt es eine Raimundsche Märchenwelt, morgen eine Tolstoische Menschenwelt lebendig zu machen; neben Aristophanes stellt sich Hauptmann, neben Strindberg Gozzi, neben Schiller Nestroy, neben Hebbel Molière, neben Kleist Wedekind, und sie alle sollen zu ihrem eigensten Leben erweckt, nach ihrer eigensten Melodie gespielt, in ihre eigenste Atmosphäre gesetzt, in ihrem eigensten Stil, mag dieser innere dichterische Stil nun geschichtlich echt sein oder nicht, dargestellt werden. Dazu bedarf es einer ungeheuren Wandlungsfähigkeit der Bühne, und hier ist die moderne Technik der modernen Dramaturgie ein unersetzlicher Helfer geworden. Diese Bühnentechnik ist Hand in Hand mit

der Bühnenkunst gewachsen und auf die hohe Stufe der Entwicklung gelangt, auf der sie heute steht, sie ist dieser Bühnenkunst stets durch Wechselwirkung verbunden gewesen, die künstlerische Notwendigkeit hat sie (zusammen mit dem allgemeinen technischen Fortschritt) geschaffen, und so nahm sie – wenn man von einigen unvermeidlichen Auswüchsen absieht – innerhalb dieses Verhältnisses stets die Stellung ein, die ihr zukam, blieb immer die dienende.

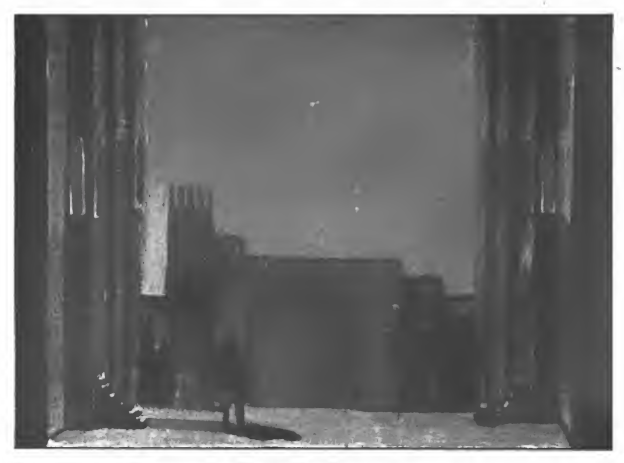
Sie wurde auf diesen Platz gezwungen, in dieser Stellung gehalten, weil unser modernes Theater von einem Manne beherrscht wird, der das geistige Ziel immer und überall im Auge behält: nämlich vom Regisseur. Dieser neue Künstlertyp hat sich mit dem neuen Theater durchgesetzt. Er mußte in dem Augenblick geboren werden, als das Theater daranging, die verschieden gearteten Werke auch



Macbeth: Banquos Ermordung

auf verschiedene Art zu stilisieren. Ohne ihn wäre bei solchen Bemühungen ein heilloser Wirrwarr entstanden und alles auseinandergefallen; jene neue Theaterkunst bedurfte einer ordnenden Zentralgewalt, einer Autorität, die den Ton angab und jedem seinen Platz anwies, die alles veranlaßte und alles überwachte, die die Verantwortung für das Ganze trug und auch das Bewußtsein für die Verantwortung empfand. Sie bedurfte des Regisseurs, in dessen Hand die tausend Fäden der komplizierten feinnervigen Theatermaschinerie zusammenliefen, in dessen Hirn die Vision des fertigen Werkes von Anfang an lebte und der darum dem langsam entstehenden Gebilde Schritt vor Schritt die Wege zu weisen imstande war.

Wenn ich an dieser Stelle vom Regisseur spreche, so will ich mich — weil das lebendige Beispiel immer unendlich stärkere Beweiskraft hat als der körperlose Begriff — darauf beschränken, von Max Rein-



Macbeth: Burghof

hardt zu erzählen. Man weiß, daß Reinhardt in den letzten fünfzehn Jahren das Theater vollkommen revolutioniert und im wesentlichen das geschaffen hat, was wir heute die neue Bühnenkunst nennen. In ihn hat die Natur die Gabe, die Kraft und den Mut gelegt, die Theaterentwicklung unsers Zeitalters auf die Schultern zu nehmen. Er ist nicht nur ein, er ist der Regisseur unsrer Epoche; nur selten ist ein Mann so maßgebend für einen ganzen Kreis geworden, hat sich so ganz mit einem Amt gedeckt und seinen Namen derartig damit verknüpft, wie dies bei Reinhardt der Fall ist. Man muß schon weit zurückgehen und etwa an den Dramatiker Shakespeare, an den Kritiker Lessing denken, um eine Parallele zu finden. Alles was unsre Theater, sie mögen heißen wie sie wollen, in der Gegenwart an Gutem und Zeitgemäßem geleistet haben, geht irgendwie auf Reinhardt zurück, steht irgendwie auf Reinhardts Schultern, wäre jedenfalls ohne Reinhardts Vorgang nicht zu erklären; alles, was unsre Theater im folgenden Zeitraum an Gutem und Zukunftsvollem bringen werden, wird irgendwie auf Reinhardt zurückgreifen müssen, wird Reinhardt nicht verleugnen können, wird — so weit es sich vielleicht auch von ihm fortentwickelt — jedenfalls da weiterbauen müssen, wo auch Reinhardt gebaut hat. Den Regisseur in diesem Sinne wird keine zukünftige Bühne mehr entbehren können. Der lebende Dichter mag wieder einen stärkeren Einfluß auf das Theater gewinnen (das ist ja nur eine Frage seiner Kraft), dem Schauspieler mögen wieder größere Freiheiten eingeräumt werden: niemand wird aber die Hand des Mannes in Zukunft vermissen wollen, der einzig eine Bühnenschöpfung einheitlich zu gestalten und ihr als Ganzes den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken weiß.

Wie ein moderner Regisseur vom Range Reinhardts ein Stück inszeniert; wie er die hundert auf dem Theater wirkenden Kräfte spielen läßt, gegeneinanderstellt, gegeneinander abwägt und aneinander bindet, darüber ist, trotz einigen Versuchen, die unternommen

wurden, allgemein noch wenig bekannt geworden. Die Technik einer Kunst zu kennen, ist für das Verständnis dieser Kunst nicht unbeträchtlich, wenn auch das Empfinden für das rein Künstlerische das Wesentliche ist und bleibt. Für den Maler, den Architekten, den Musiker und im beschränkten Maße selbst für den Dichter hat man diesen Grundsatz auch stets anerkannt, nur für den Regisseur, bei dem Künstlerisches und Handwerkliches am innigsten verschwistert sind, soll er, nach der geläufigen Meinung, keine Geltung haben. Einblick in die innere Welt der Bühne zu erlangen, hält man wohl gar für illusionstörend, aber ich wüßte nicht, was eine in ihren Mitteln ehrliche Kunst hinter einem Schleier, den man sich noch dazu selber vorzuhalten bemüht, zu verbergen hätte; umgekehrt glaube ich, daß ein gewisses Vertrautsein mit ihrem Wesen, ihrer Struktur und ihren Mitteln dem, der ihr als Publikum gegenübersteht, erst zur rechten Einschätzung und zum rechten Genuß verhelfen wird.

*

Notwendig für das Gelingen einer Aufführung ist eine gewisse „Reizsamkeit" des Regisseurs für das besondere Werk, das er zu inszenieren beabsichtigt. Ein Stück, das den Regisseur kalt läßt, wird ihm niemals gelingen, und immer wird ein Regisseur Bedeutendes nur da leisten, wo er künstlerisch ergriffen und mitgerissen wird. Freilich wird, wie etwa den großen Dichter alles Menschliche, das er antrifft, zur Gestaltung reizt, der große Regisseur auch von allem wirklich Dichterischen sich angezogen fühlen. Wie überall in der Kunst sind auch hier dem Talent Schranken gesetzt, nicht aber dem Genie.

Dieser Reiz ist oft schon schon sehr früh feststellbar. Der Funke, der vom Werk auf den Regisseur überspringt, bezeichnet in gewissem Sinne den Inszenierungsbeginn. In jedem Falle fängt in diesem Augenblick die geistige Vorarbeit des Regisseurs an, die sich oft über Jahre hinzieht. Wie bei zwei Liebenden, die ihre Zusammengehörig-



Macbeth: Schlachtfeld

keit auf den ersten Blick erkennen, aber immer wieder durch widrige Umstände oder innere Sprödigkeit voneinander getrennt werden, ähnlich stellen sich oft zwischen Stück und Regisseur Hindernisse; Hindernisse, die ebensogut innerer Natur sein können — ich nenne nur Kunstpolitik und eignes künstlerisches Bedürfnis — wie äußerer: hier spielen vor allem Besetzungsschwierigkeiten und Spielplangestaltung eine oft ausschlaggebende Rolle.

Aber die Liebe erkaltet nicht durch die lange Wartezeit, der Eindruck, den der Regisseur vom Stück in sich trägt, verliert nichts von seiner Frische; umgekehrt, die Sehnsucht verstärkt das Gefühl, in der Zwischenzeit gesammelte Erfahrungen und immer tiefer eindringendes Verständnis machen das Bild reicher. So trägt Reinhardt den Entwurf zu seiner Macbethaufführung jahrelang fertig oder fast



Macbeth: Figurinen

fertig mit sich herum, immer wieder treten Hindernisse der Ausführung in den Weg, drängen sich neue Pläne dazwischen, bis endlich der Tag kommt, an dem der lange zurückgestellte Entwurf zur Ausgestaltung gelangt. Aber auch wenn die Arbeit in das Stadium getreten ist, wo der Regisseur schon anfängt, die Außenwelt, die ihn unmittelbar umgibt und mit der er zusammen arbeitet, in seine Gedanken einzuführen, wo Beratungen mit dem Maler, dem Dramaturgen, dem Techniker stattfinden, wo vielleicht bereits bei einem Komponisten eine Musik bestellt wird: selbst zu dieser Zeit ist es noch keineswegs sicher, ob das Stück nun auch einige Wochen später auf der Bühne stehen, oder ob es nicht vielleicht doch noch zurückgestellt wird und so die Arbeiten von neuem eine Unterbrechung erleiden. Ja, sogar der Probenbeginn läßt mit Sicherheit noch auf keine Aufführung schließen; Proben, zu deren Vorbereitung meist schwere und langwierige Studien notwendig waren, sind oft nichts anderes als Versuche, und es ist bei Reinhardt mehr als einmal vorgekommen, daß eine Inszenierung bis zur Generalprobe fortgeschritten war, das



Macbeth: Das Bankett

Stück dann aber, weil die Aufführung ihn unbefriedigt ließ, nicht auf dem Spielplan erschien.

*

Die Vorarbeit des Regisseurs beginnt, wie schon gesagt, lange ehe das sichtbare Schaffen seinen Anfang nimmt. Er arbeitet vielleicht bereits an einem Werk, bevor irgendein andrer es ahnt. Das erste Lesen gibt ihm schon alles Wesentliche, nämlich das, was man die „Vision" des Regisseurs nennt; nur daß alles noch nicht körperlich vor seinen Augen steht, sondern er in der Hauptsache Stimmungen empfindet, die – an der einen Stelle noch nicht besonders suggestiv, an der andern schon völlig zwingend – sich zu einem großen, als Ganzes bereits durchaus bezeichnenden und dichten Stimmungseindruck zusammensetzen. In ihm vollzieht sich in diesen Stunden die Geburt eines neuen Kunstwerkes.

Die Quellen, die dieses Kunstwerk speisen, strömen aus dem Wort des Dichters wie aus seiner eignen Brust. Das Dichterwort ist der Schlüssel, der die Brust des Regisseurs aufschließt, es hat die Gewalt, künstlerische Kräfte, die in seiner Brust schlummern und die sonst nie an die Oberfläche getreten wären, frei zu machen und an sich zu binden, es ist der Magnet, der diese Kräfte anzieht und die Ursache wird, daß sie sich entfalten.

Diese Anregung, die aus dem Wort fließt, ist so stark, daß z.B. Reinhardt nur unter strengster Aufbietung seiner Selbstdisziplin und in höchster Ungeduld, stets mit einem starken Reiz zur Übertretung kämpfend, das Stück, ohne seine Gedanken niederzuschreiben, noch ein zweites Mal ganz durchlesen kann; eine Geduldprobe, die er sich aus Gründen der Sicherheit, die genaueste Kenntnis des Werkes fordert, nicht ersparen zu dürfen glaubt.

In diese Zeit fällt auch sein Studium der Literatur. Es handelt sich hier nicht nur um Werke über Stück und Dichter, die er liest,

um alle Anschauungen kennen zu lernen und zu prüfen, noch genauer arbeitet er jene große Menge von Zeugnissen durch, die ihm für seine Gestaltung vielleicht Anhalt geben: sie mögen in die Geschichte, Kulturgeschichte, Kunstgeschichte, in die Kostüm- oder Architekturkunde gehören. In besonderen Fällen muß er auch noch ins Einzelne zu dringen versuchen: Religions- oder Rechtsgeschichte, eine Zeitmusik, eigenartige Sitten und Anschauungen wollen studiert werden. Erst wenn alle diese mannigfaltigen Kenntnisse gesammelt, gesichtet und innerlich verarbeitet worden sind, hat man jene Sicherheit in der Beurteilung des Zeit- und des Stückbildes erlangt, die einen in den Stand setzt, souverän über sein Material zu verfügen, Wichtiges stärker hervorzuheben, Unwichtiges verschwinden zu lassen. Diese ganze Arbeit ist weniger mühevoll, als es auf den ersten Blick vielleicht scheinen möchte, weil der Regisseur in jenen Wochen so eingesponnen in die Welt des Stückes ist, so ganz in ihr atmet und lebt, daß ihm die Beschäftigung mit all dem, was das Werk angeht und was irgendwelche Beziehungen zu ihm hat, zu seiner Sphäre gehört, als das Gegebene und Selbstverständliche erscheint und er sich umgekehrt fremd und erkältet fühlen würde, wenn er nun, etwa durch ablenkende Lektüre, mit einmal in eine andere Atmosphäre versetzt werden würde.

Die große Menge von Studien, so nützlich sie ist, gibt aber Reinhardt selten etwas Wesentliches für seine Inszenierungen. Sie erweitert seine Anschauungen allgemein und verschafft ihm im Einzelfall Anregungen und besondere Handhaben, die die spätere Ausarbeitung erleichtern, zu Vorlagen für eine reichere Ausschmückung dienen. Die große Idee einer Inszenierung findet der Regisseur immer nur im Werke selbst. Das Werk spricht, zumal bei Shakespeare, eine so deutliche und unverkennbare Sprache, daß, wer sie nicht hört, auch aus tausend Hilfsbüchern nicht viel zu schöpfen imstande sein wird. Ich bin überzeugt, daß, wenn auch Reinhardt wäh-



Macbeth: Figurinen

rend seiner ganzen Regiearbeit an diesem Stück kein anderes Buch als den „Macbeth" in die Hand bekommen hätte, die Vorstellung, von ein paar nicht allzu wesentlichen Einzelheiten abgesehen, am Ende genau so herausgekommen wäre, als es in Wirklichkeit der Fall war. Die Stimme, die beim ersten Lesen dem Regisseur aus dem Werk entgegentönt, ist eben so stark, daß keine andere sich neben ihr zu behaupten vermag. Ein deutlicher Beweis dafür ist, daß Reinhardt, seinem eigenen Geständnis zufolge, die Neueinstudierung eines bereits früher von ihm gespielten Werkes nur dann glückte, wenn er – oft gegen Gründe der korrigierenden Vernunft – einen ursprünglichen Eindruck, ob auch mit anderen Mitteln, bei dieser Neubelebung wieder zur Geltung gebracht hat.

Geben alle diese Studien und die erste Lektüre des Stückes, die den Regisseur mit den Grundbedingungen und der Grundstimmung vertraut machen, dem entstehenden Werke noch gar nichts irgendwie Körperliches, so schafft der folgende Arbeitsabschnitt nun endlich etwas Greifbares: nämlich das Regiebuch. Es soll Regisseure geben, die ihre Ausarbeitung nicht schriftlich festzuhalten brauchen und die auf keine Probe etwas anderes mitbringen als den Dramen-

text: ich kann mir nicht denken, daß das innere Gebäude ihrer Aufführung von der gleichen Festigkeit, von der gleichen architektonischen Vollendung ist wie bei Reinhardt, dessen Regiebücher das Durchgearbeitetste sind, was man sich in dieser Art denken kann. Das Regiebuch stellt bei Reinhardt, wie einmal treffend gesagt wurde, „eine vollständige, bis in alle Details ausgeführte Paraphrase des Werkes dar in der Sprache des Regisseurs". Neben den Text des Dichters, der hier schon die für das Spiel geeignete Fassung erhalten hat, das heißt der auf das vorsichtigste gestrichen und unter Umständen aus den verschiedensten Übersetzungen zusammengefügt wurde (Bearbeitungen und Umstellungen, die den dichterischen Rhythmus verfälschen, vermeidet Reinhardt stets), tritt nun ein besonderer Text, der Text des Regisseurs, der oft den Dramentext in bezug auf Ausführlichkeit um ein Vielfaches übertrifft. Hier hat das Größte wie das Kleinste Beachtung gefunden, die Stimmung jeder Szene und innerhalb dieser Szene jeder Rede und innerhalb dieser Rede jedes Satzes ist angedeutet. Ausdruck, Lautstärke, Stellung des Schau-



Macbeth: Figurinen

spielers, innere Empfindung, Ausdeutung der Pausen, Wirkung auf die Mitspielenden sind in knappen, treffenden Worten festgelegt. Am Anfang jeder Szene findet sich eine bis ins kleinste gehende Beschreibung der Dekoration, der meist Zeichnungen und immer ein Grundrißplan zur Erläuterung beigegeben sind, für jeden Neuauftretenden ist eine genaue Beschreibung des Kostüms vorhanden, alle Gänge innerhalb einer Szene sind nicht nur erwähnt, sondern auch, in Form von Bewegungsskizzen, eingezeichnet, das Licht, der Wechsel des Lichtes ist beschrieben, Bemerkungen über Bedeutung, Ausdruck, Stärke, Länge der Begleitmusik und über die Geräusche finden sich, die Art der Verwandlungen ist hier schon angegeben.

Hier ist alles vermerkt, was irgendwie für die Darstellung in Frage kommt. Das Regiebuch, das alle diese Bestandteile wie zu einem festen, dichten Teppich verwebt enthält, ist in seiner andeutenden Form schon ein vollkommen fertiges Werk, rund, ohne Lücken. Freilich ist es in der „Sprache des Regisseurs" abgefaßt und wird daher für den Laien unverständlich sein. Es zeigt die Spielform des Regisseurs, die er, wie der Schiffer sein Boot durch Wind, Wellen und Klippen, durch die tausend entgegenwirkenden Widerstände hindurchzuführen hat: bis zur endlichen Aufführung.

*

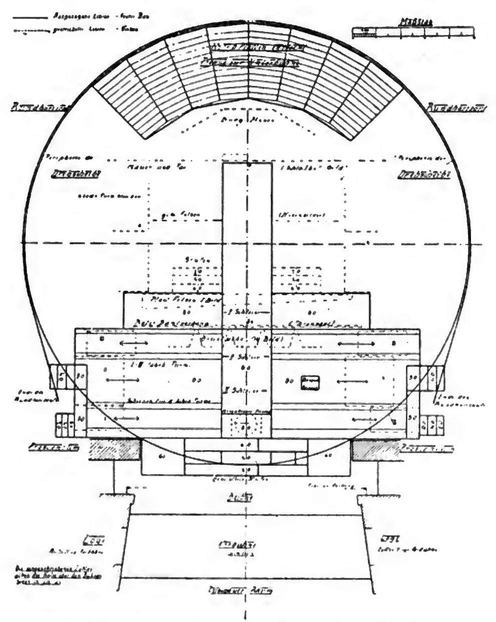
Jetzt beginnt die Zeit der Konferenzen mit dem Maler, dem Dramaturgen, dem technischen Oberleiter und, gegebenenfalls, dem Komponisten. Schon hier tritt vor den Regisseur oft die Notwendigkeit hin, seinen Willen gegen fremde Willen durchzusetzen. Freilich ist dabei mit der schroffen Herauskehrung des Rechtsstandpunktes nichts getan, der Regisseur darf nicht übersehen, daß er es mit Künstlern von eigenem künstlerischem Verantwortungsgefühl zu tun hat, deren Anschauungen man nicht einfach umbiegen kann, deren Anregungen

stets von Nutzen sind, und vor allem: die nur gute Arbeit liefern, wenn sie auch mit dem Herzen bei dieser Arbeit sind. Mit Ausnahme des Dramaturgen, dessen Amt im Rahmen dieser Unterredungen meistens nur ein allgemein beratendes ist, müssen diese künstlerischen Hilfskräfte sich in dem Glauben befinden, daß man sie durchaus ihre eigenen Wege gehen läßt, der Regisseur muß es verstehen, seine Gedanken so klar und zwingend vor sie hinzustellen, daß ihre eigene Leistung wie selbstverständlich aus diesen Anschauungen hervorwächst.

Natürlich wird der Regisseur nicht immer nur starr seinen Standpunkt vertreten, sondern seinen Mitarbeitern überall da nachgeben, wo er sieht, daß sie im Rechte, ihre Vorschläge die besseren sind. Unendlich viel wächst überhaupt erst aus solchem Austausch der Meinungen, aus dem Gespräch; neue Perspektiven öffnen sich plötzlich, Vereinfachungen werden sichtbar, Erkenntnisse gewonnen, deren Frucht so recht vielleicht erst späteren Werken zugute kommt. Ohne seinen Standpunkt in den Hauptfragen leichten Herzens aufzugeben, muß der Regisseur immer bereit sein, zu lernen, aus dem Werk vor allem, aber auch selbst von denen, die eigentlich unter ihm arbeiten.

Sehr verschieden, schon beeinflußt von der Persönlichkeit, doch auch von dem besonderen Stück und seinem eigenen Verhältnis dazu, ist die Art, wie Reinhardt mit seinem Maler arbeitet. Das eine Mal gibt er ihm nur das Stück und läßt im Maler zuerst selbständig den Inszenierungsgedanken sich bilden, ein andermal erläutert er in knappen Worten die noch rohen Grundrisse seines Planes, ein drittes Mal findet der Maler schon eine vollkommen fertige Welt vor, in der das Aussehen jedes Stuhles bereits vorgezeichnet ist und die er nur noch malerisch zu durchdringen braucht. Manchmal stellen auch von vornherein beide gemeinsam den grundlegenden Plan auf — besonders wenn er mit Ernst Stern zusammen arbeitet, dessen Art ihm und dem Reinhardts Art schon völlig vertraut.ist

So stammt der grundlegende Dekorationsgedanke im „Macbeth", das dekorative Schema, das übrigens der inneren Darstellungsidee viel enger verknüpft ist, als man gemeinhin ahnt, von Reinhardt, die genaue Ausführung hat Stern ersonnen, während die maschinelle Ausarbeitung ein Werk von Reinhardts technischem Berater Dworsky ist. Zuerst stand es einmal fest, daß, um alles Spielerische, Verkleinernde zu vermeiden, die Drehbühne in diesem Fall unbenutzt bleiben sollte. Trotzdem galt es, eine große Menge



»Macbeth«. Grundriß des Bühnenaufbaues.

von Verwandlungen ohne stimmungszerstörende Pausen, ja möglichst ohne Vorhang zu bewerkstelligen. Dann mußte, um den zyklopischen Grundcharakter des Werkes, seine unerreichte Konzentration zu wahren, das Ganze stark stilisiert, auf einige große einfache Linien und Farben gestellt, den Geschehnissen entsprechend aber doch Abwechslung in die Bilder gebracht, der Eindruck von Hintergründen geschaffen werden, vor denen diese überlebensgroßen Menschen sich bewegen, endlich alles in nächster Lebensnähe gezeigt und doch gleichzeitig, um den Anblick dieses ungeheuren Schicksals den Menschen unserer Zeit erträglich zu machen, in eine märchenhafte Ferne und Unwirklichkeit gerückt werden.

Zuerst einmal wurde für diese Aufführung die Vorbühne der Bühne angefügt, in einer Form, in der beide, durch einen Aufbau von schwarzen, lauthemmend gepolsterten Stufen verbunden, sich besonders innig aneinanderschließen. Diese Vorbühne wird, neuartig und eindringlich, sobald eine wichtige Szene dort spielt, von dem breiten weißen Strahl eines Scheinwerfers (Halbwattlampe) beleuchtet, der sich im Kronleuchter in der Mitte des Zuschauerraumes befindet, dessen Licht, wenn die betreffende Szene vorüber ist, langsam wieder eingezogen wird, wodurch der Blick des Zuschauers in den Auftritten, in denen auf der Vorbühne nicht gespielt wird, einfach über sie hinweggleitet, als wäre sie gar nicht vorhanden. Auf der Bühne selbst befinden sich, fast als einzige Dekoration, drei mächtige Turmpaare, ohne die Absicht besonderer Einzelwirkung burgähnlich ausgebaut, deren Farbe ein düsteres altes, aber doch lebensvolles Braunrot (die vorherrschende Farbe im ganzen Stück) ist; diese Türme, die auf drei von den Seiten aus fast bis zur Bühnenmitte parallel zur Rampe geführten Schienenpaaren laufen, können in jede beliebige Stellung zueinander gebracht werden, wodurch sich, stets allerdings unter Betonung der Symmetrie, die verschiedenartigsten Bilder ergeben. Für einzelne Szenen werden die Türme

weit auseinandergeschoben und der Hintergrund durch einfache halb=plastische Dekorationen abgeschlossen, für andere werden sie näher an=einandergerückt und durch schlichtgehaltene Dekorationsstücke (wie Thronsessel, Hexenkessel) ergänzt; manchmal werden sie auch ganz zur Seite und aus dem Gesichtskreis des Zuschauers geschoben, dann ist gewöhnlich alles auf die weite Himmelswirkung gestellt, die der große Rundhorizont ermöglicht. Einfarbige und großornamentierte Vorhänge und Wolkenschleier vervollständigen das dekorative Bild, das seine belebende Note von den geradlinigen und starkfarbigen Schottenkostümen empfängt, die hier — entgegen der Meinung ein=zelner Autoritäten, zu denen, wenn ich nicht irre, auch Tieck gehört — Verwendung gefunden haben.

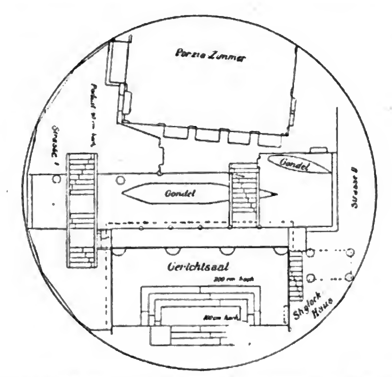


Drehbühnenmodell
zum „Kaufmann von Venedig“.
Ansicht 1.

Nicht immer ist das dekora=tive Schema einer Aufführung so schnell gefunden worden, seine Über=tragung auf die Bühnenwirklichkeit so glatt vonstatten gegangen wie hier. Oft mußte lange gesucht, ge=probt, verworfen und wieder ge=sucht und wieder geprobt werden, ehe man — manchmal erst im letzten Augenblick — das Richtige her=ausgefunden hatte, das die darstellerische Grundidee, von der der Regisseur ausgegangen war oder die sich bei ihm im Laufe der Zeit gebildet hatte, nicht umbog oder verfälschte, sondern sich ihr ganz anschmiegte und sie — im Gleichnis des Raumes — klar wie ein Spiegel zum Ausdruck brachte. Nicht immer haben Regisseur, Maler und Techniker so gut und leicht Hand in Hand gearbeitet, nicht immer ist, was sie schufen, so aus einem Guß, so wie aus einer Phantasie entsprungen, von einer Hand gebildet aus diesem Zu=sammenwirken hervorgegangen. Die künstlerischen Hemmungen des

Regisseurs sind meist zwar geringer als bei ganz frei schaffenden Künstlern, aber immerhin groß genug, und die materiellen sind nicht kleiner als die künstlerischen.

Was der Geist sich frei erschuf, auf die beschränkte Bühnenwirklichkeit zu übertragen, erfordert oft viel Kopfzerbrechen, wenn das Wesentliche des Entwurfs der Aufführung gewahrt werden soll. Allerdings sind bei Reinhardt alle Mitwirkenden mit den Bedingungen seiner Bühne, oder vielmehr seiner verschiedenen Bühnen, von

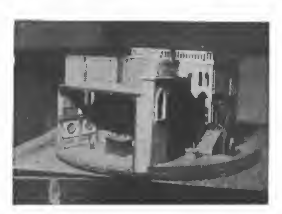


Drehbühnengrundriß zum „Kaufmann von Venedig".

vornherein vertraut. So schafft der Maler seine Entwürfe gleich im Hinblick auf die besonderen Erfordernisse des Hauses, in dem das Stück gespielt werden soll.

Diese Entwürfe verlangen vom Maler nun wieder eine große Menge von Studien; nicht nur die vom Regisseur angegebenen Grundzüge müssen getroffen, das äußere Stückbild muß in allen Punkten gewahrt werden: innerhalb des Ganzen sollen die verschiedenen Partien in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, die

Räume jedesmal etwas Wesentliches aussagen, jeder Szene soll der entsprechende Rahmen geschaffen und den Kostümen ein günstiger Hintergrund gegeben werden. Diese Kostüme wiederum haben den Charakter des Ganzen zu wahren, die Personen, die sie tragen, bezeichnend hervorzuheben, sie müssen zur Dekoration und zueinander abgestimmt, für ihre Träger berechnet sein und endlich in sich selber eine gewisse Farbenharmonie haben (Stern wählt z. B. für die Inszenierungen, deren malerischer Teil seiner Leitung untersteht, immer nur eine bestimmte Anzahl von Farben, eine Farbenskala, während alle übrigen Farbtöne für dieses Stück völlig ausgeschaltet werden, als wären sie gar nicht vorhanden). Hier steckt eine Summe von Arbeit, hier ist eine Menge von Studien, von Kenntnissen und nicht zuletzt von theatralischem Gefühl erforderlich, von denen sich der Zuschauer, der am Abend im Theater sitzt, schwerlich eine rechte Vorstellung machen kann. Hier muß alles hundertmal besprochen, entworfen, durchgeprobt werden, ehe das Rechte gefunden ist.



Drehbühnenmodell zum „Kaufmann von Venedig". Ansicht 2.

Von vornherein wird gleich ein Hauptaugenmerk darauf gerichtet, daß die verschiedenen Szenenentwürfe sich nicht gegenseitig „stören". Der auf der — zumeist verwandten — Drehscheibe vorhandene Raum ist nicht sehr groß, so daß jedes Eckchen ausgenutzt werden muß und seine Bestimmung erhält. Es wird stets versucht, mit möglichst wenig Umbauten während des Spiels auszukommen. Es ist auf die Lage der Räume oder Landschaftsbilder zueinander Rücksicht zu nehmen, die Szenen sind oft nicht nur als Einzelbilder zu werten, manchmal muß bei einer Landschaft oder einem Straßenbild eine Drehung der Bühne um wenige Meter genügen, um einen

[illegible]



[illegible] zum „Kaufmann von Venedig“.
[illegible] (Im Rahmen der kleinen [illegible]bühne des Deutschen Theaters aufgenommen.)

Hier überall leistet das plastische Drehbühnenmodell, das im Deutschen Theater von fast allen technisch schwierigen Stücken angefertigt wird, gute Dienste. Der Maler faßt im Einvernehmen mit dem Regisseur seine Entwürfe, die er bisher als Bilder nur in einer Fläche angelegt hatte, jetzt zum erstenmal räumlich ausgestaltet zusammen. Das plastische Modell entspricht, wenn an der Dekorationsidee in der Folge nichts mehr geändert wird — und zu diesem Zeitpunkt ist die Klärung gewöhnlich schon soweit vorgeschritten, daß das Endgültige, wenigstens in der Dekoration, feststeht, — genau dem

späteren Bühnenaufbau im Kleinen. Hier können nun noch einmal, bevor man an die Ausführung geht, alle Punkte nachgeprüft, die Stellung der Bilder zueinander, die Höhenunterschiede, der Verlauf von Fluchtlinien genau festgestellt werden, worauf erst der bis dahin noch provisorische Grundrißplan auf das Exakteste ausgeführt zu werden vermag. Das Modell wird dann in eine kleine Probedrehbühne eingesetzt, die der wirklichen Bühne des Deutschen Theaters in allen Teilen entspricht, ja selbst von einem Rundhorizont umgeben ist. Hier, im Bühnenrahmen, ist es nun sogar möglich, schon im voraus die künstlerische Wirkung der Einzelbilder zu erkennen.

Nun folgt der lange und beschwerliche Arbeitsabschnitt der Dekorationsherstellung und Kostümanfertigung. Nicht alles gelingt auf den ersten Anlauf, und manches Dekorationsstück, das man schon geborgen glaubte, ist im letzten Augenblick technisch oder künstlerisch mißraten, manches Kostüm hat, wie man bei der Fertigstellung sah, dem Menschen, der es tragen sollte, nicht das rechte und beabsichtigte Aussehen gegeben. Wer einmal beobachtet hat, welche Mühe und welche Zeit erforderlich ist, um eine einzige Vase oder etwa die Tierköpfe aus der Bankettszene in „Macbeth", die sich aus lauter kleinen verschiedenen Profilen zusammensetzen, getreu nach den Angaben des Malers zu bilden, kann sich ungefähr einen Begriff davon machen, was es heißt, alles zu einer großen Inszenierung Notwendige den künstlerischen Wünschen und Erfordernissen entsprechend herzustellen. Reinhardt hat auch eingesehen, daß die Erfüllung solcher Wünsche nur denkbar ist, wenn man das Meiste im „eigenen Hause" machen läßt, und hat daher seinem Theater große, in ihrer Art vorbildliche Arbeit liefernde Werkstätten angegliedert. Nur so war es ihm möglich — worauf er nicht verzichten will und kann —, neuen Versuchen einen so breiten Spielraum zu gewähren. Denn Reinhardt hat den Grundsatz, alte Formen und Gesetze zwar als notwendige und nützliche Hemmungen zu betrachten, diese Hemmungen aber kraftvoll ab-

zuschütteln, wenn sein Gefühl ihn übermächtig dazu treibt. Man ist gegen diesen Erneuerungstrieb Reinhardts, der sich hellsichtig auch alle technischen Errungenschaften zunutze macht und sich gelegentlich nicht scheut, selbst die durch Herkommen scheinbar geheiligte Form unserer Normalbühne zu sprengen, oft zu Felde gezogen, hat aber vergessen, daß fast alles, was sämtliche fortschrittlich gerichtete Theater heute als selbstverständlichen und unbestrittenen Besitz betrachten, in den letzten fünfzehn Jahren auf diese Weise nach und nach von Reinhardt geschaffen, veranlaßt oder wenigstens, durch die Wirkung seines lebendigen Beispiels, angeregt und beeinflußt worden ist.

*

Gleich bei der Auswahl der Farben und Materialien muß auf das Bühnenlicht Rücksicht genommen werden, das vom Tageslicht vollkommen verschieden ist und daher den Eindruck von Stoffen und Farben ganz verändert, so daß schwere und teuere Stoffe oft unscheinbar, leichte und billige manchmal dagegen reich wirken; auf dies besondere Licht muß auch beim Einfärben der Stoffe achtgegeben werden, da Dekoration, Kostüm und Licht in einem bestimmten Verhältnis und in Wechselwirkung zueinander stehen.

Das Ausprobieren des Lichtes gehört zu denjenigen Arbeiten, die erst auf der Bühne vorgenommen werden können, und zwar wird hier das Wesentliche den letzten Tagen vor der Aufführung, wo die Dekoration schon fertig oder fast fertig dasteht, vorbehalten bleiben müssen. Die Beleuchtung zerfällt auf den Reinhardtschen Theatern in zwei Teile: ein großer laternenartig hoch oben über der Bühnenmitte aufgehängter Beleuchtungskörper — oder auch ein sogenannter Fortunyapparat — ruft auf dem Rundhorizont jede nur denkbare Lichtstimmung hervor, womit noch eine besondere Ausleuchtung der unteren Horizonthälfte für das Erscheinen der Abendröte und ähn-

liches verbunden ist, während die Beleuchtung der Spieler durch gesonderte Apparate (Spielflächenbeleuchtung, veränderliches Rampenlicht, Effektlampen) erfolgt. Auf den so gefärbten Himmel wirft dann ein eigenartiges System kreisförmig um eine Welle drehbar angeordneter Projektionslampen das völlig naturgetreue Bild ziehender Wolken, wozu Negative von wirklichen Wolkenaufnahmen benutzt werden, während eine besondere darüber befindliche, senkrecht bewegbare Lampe unabhängig davon das Auftauchen der entfernteren und darum scheinbar langsamer heraufziehenden Lämmerwölkchen hervorruft, wodurch der Anschein der unendlichen Himmelstiefe entsteht. Aus, ich möchte sagen, dramaturgischen Gründen verwendet Reinhardt in den letzten Jahren gern und häufig starke Scheinwerfer, deren Licht wichtige Personen oder Gruppen bedeutungsvoll und symbolisch aus ihrer Umgebung heraushebt. Um solche Wirkungen zu erproben, bedarf es natürlich des Vorhandenseins der womöglich kostümierten Schauspieler; dazu bieten nun die letzten Proben – in denen alles, was in der Aufführung zusammenwirken soll, wie Darsteller, Statisterie, Musik, Dekoration, Kostüm und Licht zum erstenmal zusammengeführt wird, um einzeln in den großen Kreis, der sich allmählich



Arenamodell zum „Mirakel". Von Rudolf Dworsky.
Innenansicht.

zu schließen beginnt, eingesetzt und noch aufeinander abgestimmt zu werden — die günstige Gelegenheit.

*

Denn natürlich hat lange vorher schon die Zeit der Proben begonnen; Proben und dekorative Herstellung setzen gewöhnlich zugleich ein. Die Arbeit mit dem Schauspieler erschien Reinhardt von jeher als das Wichtigste bei allen seinen Inszenierungen, auf sie verwendet er weit mehr Zeit als auf alles übrige zusammengenommen. Schon bei seiner Arbeit am Regiebuch spricht das Schauspielerische am stärksten mit, er rechnet von vornherein mit seinen Schauspielern, legt sie bei der Ausgestaltung den Dramenfiguren sozusagen unter, läßt sich in seinen künstlerischen Berechnungen manchmal gleich von ihrem Wesen beeinflussen, allerdings nur, wenn sie Persönlichkeiten sind, die ein solches Vorgehen rechtfertigen; die kleineren biegt er sich zurecht, so wie er sie für sein Gesamtwerk nötig zu haben glaubt.

Wer Reinhardt, Tag und Nacht, auf den Proben zu beobachten Gelegenheit hatte, wer seine Unermüdlichkeit, seine Hingabe, seinen Eifer, seine Frische, seine Diplomatie und seinen — seltenen — Zorn sah, wer weiß, wie er außerhalb der Proben mit einzelnen Darstellern große Rollen Satz für Satz aufbaute oder Schauspieler langsam, im Gespräch, zu beeinflussen suchte und sein Ziel auch erreichte, nur der kann ermessen, wie sehr ihm diese wichtigste aller Arbeiten des Spielleiters am Herzen liegt. Wer die Art kennt, wie er, fast ohne ein lautes Wort, große Statistenmengen zu bändigen und anzufeuern versteht, wie er hier Begeisterung für die Sache um sich verbreitet, durch Bestimmtheit und Klarheit der Anordnungen wirkt, die Menge zu einer gewaltigen Einheit zusammenschließt und jeden doch eine Einzelpersönlichkeit bleiben läßt, wird die große Wirkung verständlich finden, die er mit diesen Riesenchören zu erzielen vermag. Reinhardt ist auf der Probe in einem Augenblick Komiker, im nächsten liebendes Mäd-



John Gabriel Borkmann: Winternacht



John Gabriel Borkmann: Saal

chen, im dritten ein Krieger unter Hunderten und bleibt dabei doch immer Regisseur, hat die Wirkung eines Kostüms im Auge, sieht die Aufstellung eines Dekorationsstückes, hört den Zusammenklang von Stimmen, einen falsch gesprochenen Satz, ein in das akustische Ganze noch nicht völlig eingestimmtes Geräusch, eine zu lang geratene Musik, hat zwischendurch immer wieder Besprechungen mit dem Maler, dem Dirigenten, dem Dramaturgen, dem Techniker, bringt jeden Schauspieler dahin, wo er ihn haben möchte, und baut so, in Wochen und manchmal auch in Monaten, zwischen der Arrangierprobe und der Generalprobe, sein Werk langsam und sicher auf. Läßt aber selbst die letzten vierundzwanzig Stunden, welche die Generalprobe von der Erstaufführung trennen, nicht ungenutzt vergehen, sondern probt, bespricht, ändert, streicht — nämlich Textstellen, die ihm doch nicht wichtig genug erscheinen oder, wenn möglich, solche, über die der Darsteller seinem Gefühl nach nicht hinwegkommen wird — noch im letzten Augenblick und trägt so die Wärme, das Leben der Arbeit bis in die endliche Vorstellung. Das Zeichen, das den Beginn des Spiels anzeigt, bedeutet bei Reinhardt zugleich das Zeichen für das Ende der Inszenierungsarbeit.

*

Ein Stück inszenieren heißt nicht, dem Drama eine zufällige im Guten oder Bösen unbeträchtliche Spielform geben, sondern einen Bund mit dem Dichter schließen, sein eigenes Tiefstes mit dem Tiefsten des Dramas vereinigen, in seiner Brust die Seele des Dichters mit der Seele des Schauspielers verschmelzen, nicht nur eine Vision vom Drama haben, sondern seinen in dieser besonderen Beleuchtung nur dem Regisseur sichtbaren, tiefsten, zentralsten Punkt erkennen und von diesem Punkt aus das Ganze der Aufführung gestalten, so daß alle Linien, von dort ausgehend, auch dorthin wieder zusammenlaufen. Wer das kann — er mag für seine Inszenierungen die verwickeltste



chen, im dritten ein Krieger unter Hunderten und bleibt dabei doch immer Regisseur, hat die Wirkung eines Kostüms im Auge, sieht die Aufstellung eines Dekorationsstückes, hört den Zusammenklang von Stimmen, einen falsch gesprochenen Satz, ein in das akustische Ganze noch nicht völlig eingestimmtes Geräusch, eine zu lang geratene Musik, hat zwischendurch immer wieder Besprechungen mit dem Maler, dem Dirigenten, dem Dramaturgen, dem Techniker, bringt jeden Schauspieler dahin, wo er ihn haben möchte, und baut so, in Wochen und manchmal auch in Monaten, zwischen der Arrangierprobe und der Generalprobe, sein Werk langsam und sicher auf. Läßt aber selbst die letzten vierundzwanzig Stunden, welche die Generalprobe von der Erstaufführung trennen, nicht ungenutzt vergehen, sondern probt, bespricht, ändert, streicht — nämlich Textstellen, die ihm doch nicht wichtig genug erscheinen oder, wenn möglich, solche, über die der Darsteller seinem Gefühl nach nicht hinwegkommen wird — noch im letzten Augenblick und trägt so die Wärme, das Leben der Arbeit bis in die endliche Vorstellung. Das Zeichen, das den Beginn des Spiels anzeigt, bedeutet bei Reinhardt zugleich das Zeichen für das Ende der Inszenierungsarbeit.

•

Ein Stück inszenier[illegible] nicht, dem Drama eine zufällige im G[illegible] Bösen [illegible]liche Spielform geben, sondern einen B[illegible] Dichter[illegible] sein eigenes Tiefstes mit dem Tiefsten [illegible] einigen [illegible] Brust die Seele des Dichters mit [illegible] -schmelzen, nicht nur eine Vision vom [illegible] dieser besonderen Beleuchtung nur [illegible] zentralsten Punkt erkennen und von [illegible] Aufführung gestalten, so daß alle [illegible] dorthin wieder zusammenlaufen. [illegible] seine Inszenierungen die verwickeltste

Maschinerie verwenden oder zwischen kahlen Wänden spielen, drei oder tausend Mitarbeiter beschäftigen — ist für mein Gefühl ein Regisseur. Diese Art von Regie, diese neue Kunst, die aus unserer Zeit gewachsen ist, zum erstenmal in die Welt gebracht, gezeigt und ihr so für alle Zeiten eine Daseinsberechtigung gegeben zu haben: das halte ich für das wahre Verdienst Max Reinhardts.

Heinz Herald



Arenamodell zum „Mirakel"
Außenansicht

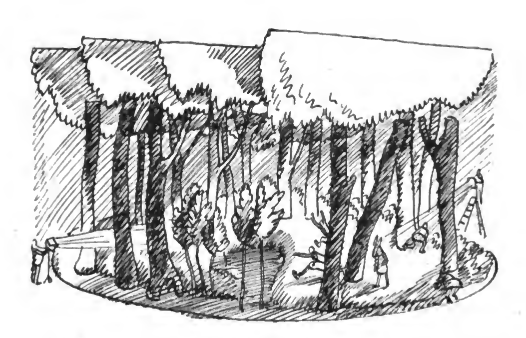
Zehn Aufführungen:

Ein Sommernachtstraum
Othello
George Dandin
Das Jahrmarktsfest von Plundersweilern
Don Carlos
Penthesilea
Dantons Tod
Rappelkopf
Das Mirakel
Die grüne Flöte

*



Der Sturm: Die Erscheinung Ariels



Ein Sommernachtstraum

Am 31. Januar 1905 ist der „Sommernachtstraum" im Neuen Theater zu Berlin unter der Leitung von Max Reinhardt zum erstenmale gespielt worden. Seitdem ist kaum eine winterliche Spielzeit vorbeigegangen, ohne uns das Waldgedicht wiederzubringen. Dreimal wurde es völlig, auch szenisch, in der Zwischenzeit erneuert: 1907 im Deutschen Theater, 1909 bei den Festspielen des Münchener Künstlertheaters, 1913 im Rahmen des Shakespeare-Zyklus wiederum im Deutschen Theater. Aber wenn auch die Darsteller, ja ganze Darstellergeschlechter wechselten, das Dekorative und die äußere Anordnung sich in jedem Punkt veränderte: gleich blieb in allen Verwandlungen doch der Geist, der aus dem Ganzen sprach, das Grundgefühl, aus dem es von Anfang her gewachsen war. Das Barometer des äußeren Erfolges, die Aufführungsziffer, ist inzwischen auf eine Höhe gestiegen, wie sie sonst — in einer anderen Sphäre und vor einem anders gearteten Publikum — nur von seichtesten Operetten und auch dort selten genug erreicht zu werden pflegt: die Vorstellungen in Berlin und bei Gastspielen der Truppe im übrigen Deutschland und im Auslande dürften zusammengezählt wohl bald eine vierstellige Zahl ergeben.

Versucht man dem Wesen eines so durchaus ungewöhnlichen Erfolges, dem auch die Wertvollsten unter den Zuschauern ihre Zustimmung nicht versagt haben, auf die Spur zu kommen, so findet man seinen Grund darin: daß hier ein Theaterkünstler unserer Tage, indem er nichts als das Werk rein und groß aus sich entstehen lassen wollte, doch gleichzeitig (und fast ohne es zu wollen) von seiner eigenen Persönlichkeit einen reinen und großen Begriff gab.

Sich hingebend: schaffen, dienend: aufbauen, Dichterisches nicht technisch nachbilden oder gar „verwerten“, sondern seinen Grundgedanken stark, seine Stimmung rein durch alle Motive erklingen lassen, wiedergebären aber mit leidenschaftlicher Liebe — das muß der Regisseur. Er ist ein Gefäß, in dem schon Geformtes weiterwächst. Und ich denke mir, daß die Hunderttausende beim „Sommernachtstraum“ und bei zahllosen anderen Werken das Wesen des Regisseurs Reinhardt nur deshalb so deutlich zu spüren glaubten, weil er selber, mit allen seinen Mitteln, einzig das Wesen der Dichtung auszudrücken gestrebt hat.

*

Im Anfang war der Wald. Er ist — mit Ausnahme der knappen ouvertüreartig behandelten Eingangsszene und des breit hingelagerten hochzeitlichen Finales — Schauplatz des ganzen Spiels. Ist seine Nährerde, sein Mutterboden; aus ihm quillt hier alles, in ihm verbirgt sich alles, flieht sich alles, verwechselt sich alles, findet sich alles, versöhnt sich alles. Er hat die engsten Beziehungen zu jeder der drei Gruppen des Spiels: den Geistern ist er das natürliche Element, den Menschen die Zuflucht, den Rüpeln der Treffpunkt.

Er atmet, lebt. Scheint ohne Anfang und Ende. Ist unerschöpflich, ohne sichtbare Begrenzung und doch zusammengefaßt, irgendwie Extrakt jedes Waldes: das deutsche Märchen könnte in ihm zu Hause sein. Da streben gewaltige Baumriesen auf, wächst dichtes Moos,



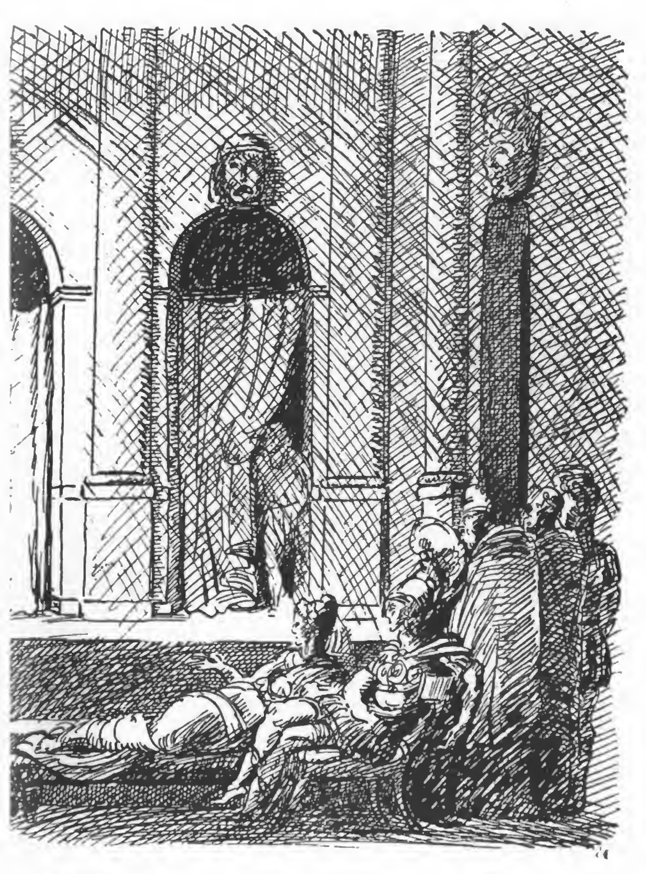
Ein Sommernachtstraum: Figurinen (Hippolita)



Ein Sommernachtstraum: Figurinen (Theseus)



Ein Sommernac



m: Das Hochzeitsfest



Ein Sommernachtstraum: Titania und Elfen

rinnt eine Quelle, stehen Birken schlank in den Himmel, blühen bunte Blumen, wölben sich Hügel, wächst wirres Gebüsch, steigen Nebel, steht ein uralter mächtiger Stamm quer über den Grund, weitet sich eine Lichtung. Immer neues gleitet an uns vorüber, verschlingt sich eng, wächst zusammen. Immer wieder stehen wir vor unbekannten Teilen, frischen und erfrischenden Bildern und glauben, die Fülle, die Unerschöpflichkeit der Natur selber vor uns zu haben.

Dabei ist dieser Wald – was seiner Natürlichkeit gar keinen Abbruch tut – ganz und gar, in jeder seiner Partie ein Märchenboden, phantastisch, veränderlich, launisch. Die Elfen scheinen immer gerade aus ihrer Umgebung getreten, einem Baum, einem Busch, einem

Mooshang, einem Nebelstreif entstiegen zu sein. Ihre Gesellschaft ist bunt: ganz zarte Kinder befinden sich darunter und Spukgestalten, die wie zottige kleine Fabelbären wirken. Sie alle zeigen die Farbe des Waldes, der sie geboren hat, in ihren fließenden Gewändern und in ihrem hohen, aus Blättern gefügten Kopfputz. Ihre Bewegung — sie scheint manchmal der Bewegung von im Winde flatternden Büschen, sich biegenden Ästen, entfliehenden Blättern ganz ähnlich — ist ein Gleiten, Hüpfen, Schweben im Tanz, Fliegen über Gebüsch, Bach und hügeliges Gelände. Ihre Bewegung ist Musik, wie ihre Sprache auch; diese wunderbare freie, reine, sich wiegende, selige Musik des Waldes, die auch um sie her überall zum Klingen



Ein Sommernachtstraum: Waldgeister

gebracht ist, sich hier im ganzen Umkreis zu einem geheimnisvoll dunkel aufbrechenden Ton verdichtet, dort, aus dem tiefsten Grunde, als reine Melodie emporsteigt.

Diese Musik des Waldes, die latente und die wirkliche, die von der Natur und die von Instrumenten vollführte, wird hier überhaupt zum engsten Bindegliede, zum festesten Kitt, zum innigsten Mittler. Sie ist das, was für das Bild die Grundfarbe ist und gibt gleichzeitig ein weiches Fluidum zwischen Teil und Teil, Gestalt und Gestalt. Am wenigsten ließe sie sich von den Geistern wegdenken, aber auch für die Liebenden und selbst für die Rüpel wäre sie nur schwer zu entbehren. Irgendwie ist hier alles von ihr beeinflußt, bekommt ihre Farbe, bequemt sich, wenn auch vielleicht ohne klares Bewußtsein, ihrem Takt an. Zum großen Reigen gibt sie die Begleitung ab. —

Weniger sicher als die Geister bewegen sich die Menschen im nächtlichen Walde. Besonders für die Rüpel, die derben Handwerksburschen aus Athen, die aus der lärmenden, zu Spott immer aufgelegten Stadt hierhergekommen sind, um in aller Ruhe und Abgeschiedenheit das Festspiel für ihres Herzog Theseus Hochzeitsabend zu probieren, ist er ein schwieriges, fremdes Terrain, voller Tücken, Gefahren Hinterhalte; und Zettels, des Webers, Krönung mit dem Eselskopf erscheint fast als die natürliche und gegebene Fortsetzung ihrer komischen Zufälle und Nöte. Aber auch den Liebenden ist der Wald nicht immer der schützende Freund nur, zu dem sie sich geflüchtet haben, um dem strengen herzoglichen Gebot zu entgehen und Heilung von ihren verschiedenen Liebesschmerzen zu finden: in seiner Wegelosigkeit verlieren sie die Richtung, in seinem Dickicht verirren sie sich, über sein Wurzelwerk stolpern ihre Füße, seine Endlosigkeit ermüdet sie — und irgendwo in ihrer Brust sitzt auch, kaum eingestanden, das Menschengefühl der Angst, des Zusammenschauerns vor meilenweiter Einsamkeit, Nachtdunkel, Waldstille, plötzlich auftauchenden, in die Irre leitenden Lichtern und unbekanntem häßlichem Getier. Und erst der Schlaf, der

sie alle ohne ihr Wissen nebeneinander auf den weichen Moosgrund bettet — während selbst das Mondlicht langsam schwindet und nur noch, fern, süß und leise, Mendelssohns Nokturno aus der Tiefe aufsteigt — erlöst sie von jeder Unruhe und läßt sie bis in den hellen Morgen träumen — den Morgen, der, an des Theseus Hochzeitstag, auch ihre eigene glückliche Vereinigung bringen soll. —

Dieses abendliche dreifache Hochzeitsfest steht als heller Kontrast zur Waldnacht da. Vom Leiter des Spiels zuerst in eine mächtige, marmorstufige Arena, in die der ausgestirnte Himmel blickt, dann in eine Art Vorhof mit dem erleuchteten Palast im Hintergrunde, zuletzt in einen großen Saal von blendend festlichem Weiß gestellt, gibt es in jedem Falle mit seinen bewegten Menschenmengen, heiteren Melodien, komischen Zwischenspielen und Tänzen, ein Abbild des buntesten Lebens. Bis auch hier, um die zwölfte Stunde, die Lichter erlöschen, alles im Dunkel der Nacht versinkt, die Geister noch einmal ihren Reigen tanzen — und uns, zuletzt, der böse Verschlinger aller Fäden, Puck, aus dem Vorhang tretend, Auge in Auge zum Glauben zu überreden sucht: drei Stunden lang geträumt zu haben.

Heinz Herald







Was Ihr wollt: Figurinen



Romeo und Julia: Figurinen



Othello

Venedig: um 1500. Zwei knappe, rasch vorbeifliegende Kanalszenen sollen in ihrem Helldunkel, gebildet aus Nacht und Fackelschein, eine Vision geben vom Venedig der Frührenaissance, das langsam schon beginnt, in das Venedig einer späteren Periode herüberzugleiten. Und sollen gleichzeitig Auftakt und Überleitung sein zur großen, dramatisch tiefgegliederten Nachtsitzung der Signoria.

Venedig. Alles ist hier in jedem Sinne reich und lebendig: Architektur, Farbe, Kostüm, Bewegung. In jeder Einzelheit atmet wie im Größten der Geist dieser einzigen Stadt voller Lebensüberfluß, Grazie, Selbstbewußtsein, Adel, Geschmack. Irgendwie scheint immer hinter allen Dingen und aus allen Dingen eine geheimnisvolle Musik zu tönen. Hohe Palastfronten, leichtgeschwungene Brücken, dunkelfließende Kanäle, enge Gäßchen, schmale Ausschnitte des italienischen



Was Ihr wollt: Figurinen



Romeo und Julia: Figurinen



Der Kaufmann von Venedig: „Ghetto"



Viel Lärm um Nichts: Gartenszene



Viel Lärm um Nichts: Das Fest

Tag- oder Nachthimmels, das Gleiten und Sichbegegnen der Gondeln, die eigenartig flimmernde, verschleiernde Luft selbst, Kleid, Haltung, Bewegung der Menschen, der Fluß ihrer Worte, Rufe, Gesang und Spiel der Musikanten: das sind die Elemente, aus denen die Melodie dieser Stadt zusammengesetzt ist.



Othello: Der Doge

Hier fließt eine Ahnung davon in wenigen Minuten vorüber, eingefangen in jene beiden kurzen nächtlichen Kanalszenen. Fackellicht stellt, im nahen Umkreis, mit seinen schweren Schatten Helle neben tiefste Finsternis, läßt, noch in der Ferne, große Umrisse hervortreten. Hinter erleuchteten Fenstern und hinter Toren, aus denen, werden sie geöffnet, Lichtstreifen auf schwarze Wasser fallen, scheint Wärme und Leben zu liegen; die Kanäle verschwinden nach beiden Seiten ins Dunkle, Unbekannte. Aus der Geborgenheit der Häuser kommen Brabantio und Othello, aus dem Dunkel der Kanäle Jago, Rodrigo, Cassio, Diener des Rates, Bewaffnete. Die Gondeln der beiden Parteien — Brabanitos, der seine Tochter sucht, und Othellos, des Mohrenfeldherrn, der sich sein Weib nicht nehmen lassen will — stoßen aufeinander zu, das Licht der Fackeln vermischt sich, Schwerter blitzen

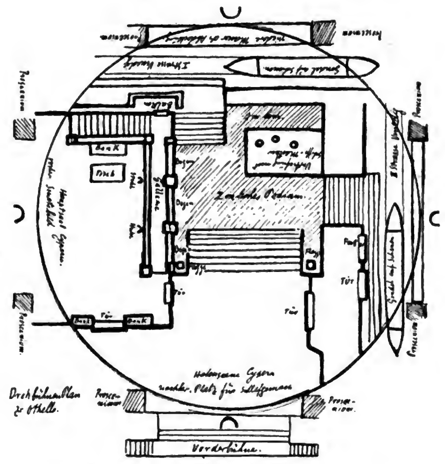


Othello: Kanalszene

auf; aber schnell, wie er gekommen ist, ebbt der Aufruhr wieder ab.

Vor dem Senat treffen sich der liebende Mohr und der erzürnte Vater Desdemonens wieder. Es ist ein Augenblick, der die Republik Venedig in ihrem Grunde erzittern läßt. Um Mitternacht hat der Doge den Rat der Stadt um sich versammelt. Der persönliche Streit vermischt sich in der Nachtsitzung mit der Weltpolitik. Tief über ihre Akte gebeugt, die Köpfe sorgenvoll aufgestützt, den Blick auf die Sprechenden gerichtet oder leise ihre Meinung untereinander austauschend, sitzen die rotgekleideten, aus ihrer Ruhe aufgeschreckten Senatoren, in ihrer Mitte, erhöht, der Doge; ihre Gesichter, von flackernden Lichtern stark erhellt, zeigen den Ausdruck der Spannung. Vor sie hin, durch den großen reichen, mit einem Bild des venezianischen Löwen, Globen und Instrumenten geschmückten Saal, die Stufen aufwärtssteigend und bis an die Tafel der Senatoren vorschreitend, tritt

Desdemona, die gerufen wurde, um im Streit zwischen Vater und Geliebten Zeugnis abzulegen. Und der Doge entscheidet für Othello. Der schwarze Feldherr soll mit der Flotte noch diese Nacht in See stechen, zum Kampf gegen die andrängenden Türken. Nach Zypern aber wird ihm sein Weib Desdemona, vom Fähnrich Jago hingeleitet, folgen.



Othello: Grundriß der Drehbühne

Der Senat löst sich auf. Vor einer farbigen Gardine, die sich im Vordergrunde zusammenschließt, und deren schwache Transparenz Lichter und Grundlinien des Sitzungssaales noch leise – wie eine Erinnerung – durchschimmern läßt, spricht Jago, vorn auf den Stufen hockend, mit dem albernen abgewiesenen Liebhaber Desdemonas, Rodrigo, überredet ihn für seine Zwecke, schickt ihn fort und entwirft seinen tückischen Plan. –



Othello: Sitzungssaal des Senats

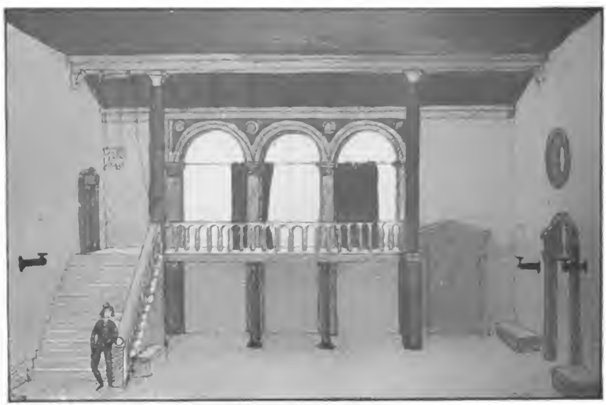
Auf Zypern. Hier weht eine andere, wärmere, kräftigere Luft. Okzident und Orient berühren sich, Venezianisches und Afrikanisches trifft aufeinander. Alles verliert ein wenig an Kultur und Anmut wird breiter, um eine Stufe roher, das Detail tritt zurück zugunsten einer größeren Flächenwirkung. Die Farbe, die Linie wird um einen Grad bestimmter, kräftiger; das Blasse, Überzarte, schon ein wenig Kränkliche verschwindet fast. Die Kolonie steht der Kultur noch einen Schritt ferner, der Natur einen Schritt näher als das Mutterland.

Zwar ist auch hier Venedig und die venezianisch getünchte Oberschicht der Inselgesellschaft herrschend, nicht nur politisch, sondern auch im Geschmack, und überall treffen wir auf die Zeichen dieser Macht. Das Alte ist umgewandelt, umgebaut, mit italienischen Motiven versehen worden. Carpaccio, der Maler, hat, wie bei der Gestaltung der

venezianischen Bilder, auch hier die Anregung gegeben: seine Behandlung der Architektur und des Kostüms, seine Linienführung und die Art seiner Farben und ihre Zusammenstellung – für das ganze Werk sind überhaupt nur wenige immer wiederkehrende Töne verwandt worden: Eidechsengrün, Gelbliches Weiß, Grau, Braun und Ziegelrot – macht sich in den zyprischen ebenso wie in den venezianischen Szenen überall bemerkbar. Aber doch ist ein Unterschied zu spüren: schon dieser mächtige Steinmolo, hinter dem der Hafen mit den bewimpelten Schiffen liegt,



Othello: Kostümstudien für Jago



Othello: Saal auf Zypern

die Othello zur Insel geführt haben, würde mit seinen massigen Treppen und den anschließenden schweren Festungsbauwerken — trotz des steinernen Löwen, den er als Wahrzeichen trägt, — in der Lagunenstadt selber keinen Platz gefunden haben. Und so geht es fort über die mächtige Halle, in der sich der größte Teil des tragischen Geschehnisses abrollt, mit ihrer breiten Treppe und Galerie und den Bogenöffnungen dahinter, die den Blick auf den wechselnd jede Tages- und Nachtstimmung zeigenden Horizont freigeben, bis zu den Gewändern und Turbanen der Zyprier. Nur das Schlafzimmer, in dem Desdemona sich entkleidet, ihr letztes Lied singt und von ihrem eifersüchtigen Gatten ermordet wird (es verdankt ebenfalls einem Bilde des Carpaccio seine Gestaltung), könnte mit dem großen, matt beleuchtet in der Mitte des Raumes stehenden Himmelbett, den warmwirkenden stoffbespannten Wandflächen und dem stumpfen Rot seiner Tönung auch so, wie es ist, einem Palaste der Mutterstadt entnommen sein. — — —

Die Hauptsache aber bleibt für den Wert der Aufführung, daß dieser ganze Reichtum, daß all dies Dekorative und Kostümliche keine Sonderstellung im Darstellungsganzen erstrebt, niemals auf eigene Wirkung ausgeht und in keinem Augenblick etwas anderes sein will als: der vollkommene Körper für das große Gedicht.

Heinz Herald





Figurinen zum „Eingebildeten Kranken“



George Dandin

1.

Was wir im Leben des Herzens Takt oder Distanz nennen, das heißt in der Kunst Stil. Kultur der Seele ist dort, nationale und künstlerische hier die Voraussetzung; und das tiefste Motiv eine durch Scham gebändigte Leidenschaft. Es gibt keine Nation, der die Leidenschaft fehlt: aber es gibt Nationen, ebenso wie es auch solche Menschen gibt, denen ihre Kultur verbietet, ihre Leidenschaften und die Wunden ihrer Leidenschaften öffentlich zur Schau zu stellen; die den Zwang haben, ihre Leidenschaften hinter Formen zu verbergen. Hinter der unerschütterlichen Ruhe scheinbar völlig Nervenloser stecken oft die feinsten und empfindlichsten Nerven; und es ist recht fraglich, ob es gerade die Menschen mit dem leichtsitzenden Temperamentsausbruch sind oder nicht die Selbstbeherrschten, die am meisten leiden, am tiefsten fühlen. Ebenso in der Kunst. Es ist sehr fraglich, was tieferes Erleben bedeutet: Seelen-

leben leicht und ungedämmt dahinströmen zu lassen, das ganze Gewebe der menschlichen Passion hautlos bloßzulegen oder es unter der bändigenden Einheit strenger künstlerischer Gesetze, unter ewigen Formen, hinter Masken zu verstecken und kaum ahnen zu lassen.

Stil heißt: seine Leidenschaft in Kunst und Form umwandeln, zu sich und seinem persönlichen Erleben Distanz suchen, sein Einzelschicksal zum Typischen erheben, die neugierigen Blicke der Mitmenschen von sich ab zu einem Ewigen lenken.

Das Geheimnis alter, fast gleichgültiger Formen, die gleichbleibende Ruhe im Vortrag, das strenge Hüten der äußeren und inneren Einheit im Kunstwerk, die typischen, allen vertrauten Maskenfiguren und das stets verläßliche Gefühl für Maß und Schönheit, das sind die Kunstmittel dieser Distanzierung der Leidenschaften.

Veredlung der Leidenschaft durch Form, Distanz und Typi-



George Dandin: Schäfer und Fischer

sierung ist Sinn und Wesen jener großen Stilkunst der Franzosen, die man Klassizismus nennt, und als deren Vollender und Überwinder uns Molière erscheint.

2.

Das Wesen der Tragik ist optimistisch. Sie glaubt an den Fortschritt, an die Weiterentwicklung der menschlichen Individualität über sich hinaus.

Die Komik ist skeptisch. Sie hält nicht viel vom Menschen, hält ihn für lächerlich, klein, schlecht. Vor allem aber für unverbesserlich und unveränderlich. Sie schwört auf die Indelebilität der menschlichen Natur. Was immer mit ihr geschieht, was Merkwürdiges, Überraschendes, Seltsames ihr passiert und sich bemüht, sie aus ihren Bahnen zu bringen und sie zu verändern, der alte Adam kommt doch immer wieder heraus. Jeder bleibt, wenn es auch einmal anders scheint, genau so, wie er von Haus aus ist, so lächerlich, klein und schlecht, und im Grunde liegt auch nicht gerade allzuviel daran: die Welt geht weiter.

Es ist eine Weltanschauung so gut wie irgendeine. Und dieser fast zynischen Skepsis scheint ein Etwas im Grunde der französischen Natur tief entgegenzukommen. Es ist kein Zufall, daß keine Kunstform repräsentativer für die französische Literatur ist als die Komödie.

Vor allem setzt sie Wirklichkeitssinn voraus. Wirklichkeitssinn nicht als Kunsttechnik, sondern als Art, das Leben zu sehen, wie ihn die Franzosen, diese angeblichen Formalisten, allen andern voraushaben. Sie sind ja in allen Dingen so ganz anders als die Legende sie haben möchte. Wo bleibt das landläufige Zerrbild geleckter Salonhaftigkeit, effeminierter Oberflächlichkeit, geckischer Zierlichkeit, wenn man an die große Linie der französischsten aller Franzosen, der Rabelais, Molière, Béranger, der Balzac, Claude Tillier, Maupassant, an Courteline den „Göttlichen“ und Tristan Bernard denkt! Gau-



George Dandin: Figurinen

loiserie —, das ist Kraft, Derbheit, Saftigkeit, nackte, hüllenlose Aufrichtigkeit; freilich auch Grazie und Witz.

Dieser unerbittliche Wirklichkeitssinn, diese klare Erkenntnis (die trostlos wäre, wenn nicht so viel lächelnde Grazie sie verschönte) der unabänderlichen Schwäche der Menschennatur ist das Fundament der Molièreschen Charakterkomödie. Und im Grunde ist die französische Komödie in allen ihren Formen immer nur Charakterkomödie und handelt von den Schwächen der menschlichen Natur, die durch alle Wechselfälle, Abenteuer und Überraschungen doch nur immer wieder in sich bestätigt wird.

3.

Molière, dieser leidenschaftlichste aller Franzosen, dieser stets verliebte, stets getäuschte Liebhaber, dieses heiße, empfindliche Herz, zum Überströmen voll von Liebesbedürfnis und immer enttäuscht, geärgert, verbittert, isoliert, immer in Auflehnung und Empörung, mit seinen durch Vereinsamung geschärften Augen für die Schwächen



George Dandin: Figurinen

der Menschen, war zugleich der französischste der Franzosen, der beste Repräsentant des alten gallischen Geistes, voll Witz und Grazie, Leichtigkeit und Beweglichkeit, Anmut und Güte, klar, einfach, natürlich, voll Wirklichkeitssinns. Er hatte die Melancholie aller großen Humoristen, aber gleichzeitig auch die Freude an Heiterkeit, Fest und Spiel. Fest, Spiel und Spott mußten ihm die Möglichkeiten geben, dahinter seine Traurigkeit zu verstecken. Darum greift er so oft nach den alten bequemen Formen des Balletts, des Singspiels, des Schäferspiels. Mit Tanz und Musik, mit einer scheinbar tändelnden Anakreontik betäubt er den versteckten und doch so tiefen Ernst seiner Komödien. Oder eigentlich: er betäubt ihn für sich, betäubt sich; für die anderen mildert er ihn, begleitet ihn mit sanfteren, heiteren Akkorden. Und auch seine unerschöpfliche Fähigkeit des Spottes ist ihm ein Mittel, die Figur, die er ist, von sich abzurücken. Er will nicht, daß man es merke: und so gibt er seiner Bosheit eine andere Aggression, um jeden Verdacht abzulenken, gibt seiner Figur eine Schwäche, eine Eitelkeit, persifliert sie, aus dem großen Bitterkeits-

material seiner Menschenkenntnis heraus, so lange und so heftig, bis niemand mehr erraten kann, daß es sich eigentlich wieder um ihn und um seinen Schmerz handelt. Und gestaltet seinen Helden so typisch und allgemein menschlich, streift ihm alles Allzu-Individuelle ab, bis schließlich auch jeder andere sich in ihm wiederfinden muß.

Aber, im letzten Grunde: je schöner alle Künste sind, die er spielen läßt, um so weniger können sie täuschen; das Menschliche ist in diesem Künstler so stark, daß immer wieder das eigene, weiße, leidengefurchte, tränenüberströmte Antlitz hervorsieht, und eine tiefe Stimme das Lied singt von getäuschter Liebe, Menschenhaß und grenzenloser Einsamkeit.

4.

So ist auch „George Dandin" entstanden. Eine Hoffestlichkeit war der Anlaß, ein Schäferspiel bot den Rahmen, das Schloß in Versailles mit seinen Wasserkünsten die Szenerie. Harmloser Spott war am Platze, war gestattet und wurde selbst von den Betroffenen



George Dandin: Schäferinnen

nicht allzu übel vermerkt: so benützte er den willkommenen Anlaß und verspottete, wie so oft schon, das gezierte, preziöse Getue provinzialer Aristokratie in ihrer Aufgeblasenheit und ihrem leeren, nichtssagenden Formelwesen; hieb auch nach der anderen, der bürgerlichen Seite und verspottete den Bauern, der sich in eine Gesellschaft drängt, in die er nicht paßt, und die nichts von ihm wissen will. Aber langsam wächst aus der Persiflage ein armes Menschenkind heraus, betrogen, verspottet, gequält, mißhandelt, voll bitterster Selbsterkenntnis und Resignation. Und je schärfer, verzerrter, karikaturenhafter ihm die verhaßte reale Welt entgegentritt, je heiterer ihn das Spiel einer phantastischen Schäferwelt mit Tanz und Musik umgaukelt und ihm das ewige Lügenlied von „Liebe, Liebe, nichts als Liebe" girrt, um so leidvoller, bitterer, trauriger wird sein Gesicht, um so deutlicher und bedeutsamer das allgemeine Menschenleid, zu dessen Repräsentanten er wird.

George Dandin wird in Frankreich, einer alten Tradition zufolge, als Pierrot gespielt.

5.

Und das schien mir auch die Absicht dieser Aufführung des Deutschen Theaters zu sein: zwischen einer bis zum Karikaturistischen realen Welt des Scheins und der lächerlichen Formen und einer fast unwirklichen Tändelwelt des Spiels und der leeren Liebelei einen einzigen wirklichen Menschen zu zeigen, der hinter seiner Maske das allgemeine Menschenlos trägt, getäuscht und einsam zu sein. Der George Dandin des Deutschen Theaters war Victor Arnold, eine arme, lächerliche, hypochondrische, quälerische Seele, sich und den anderen zur Last; grillenhaft, verlacht, betrogen und grenzenlos allein; von einer namenlosen Angst vor dem Leben geschüttelt und todestraurig. Um ihn herum tanzte die Lüge Leben ihr Ballett von der Liebe.

Arthur Kahane



Jahrmarktsfest: Puppenkomödie

Das
Jahrmarktsfest von Plundersweilern

Bunt ist das Leben. Bunt ist das Jahrmarktsfest in Plundersweilern. Zwar jetzt, am hellen Nachmittag, ists vor der Schauspielbude, die mit ihrem schönbemalten Vorhang gleich alle Augen auf sich zieht, leer und all die Bänke, auf denen sich am Abend das schaulustige Völkchen drängen wird, stehen noch einsam. Nur der Herr Doktor, Freund der schönen Künste und Verständigster in Plundersweilern, sitzt schon hier und plaudert gönnerhaft mit dem hageren alten Komödianten, der, Direktor, Marktschreier und Mixturenhändler in einer Person, sich für das Geschäft des Abends rüstet, die Perücken prüft, seine Fläschchen ordnet und überall nach dem Rechten schaut, während Hanswurst die Lampen putzt und noch allerhand an der Bühne richtet. Schon tönt Tanzmusik vom Markplatz herüber



Turandot: Bestickter Seidenvorhang

und jetzt erscheint auch ein Bedienter, der den Herrn Doktor sucht, um ihm die Einladung zu überbringen, die närrischen Jahrmarktsfreuden an der Seite der Frau Amtmann zu besehn.

Er geht. Und die ganze Szene beginnt sich zur stärker einsetzenden Musik zu drehen, gleich einem Karussel herumzurollen. Menschenschwärme tauchen auf und werden dichter, beginnen einen in den Strudel hineinzuziehen. Da ist man auch schon mitten auf dem Marktplatz angelangt. Welch ein Lärm! Die Musikanten fiedeln drauf los, die Mädchen kreischen und kichern, springen und tun dann verschämt, die Buben sind hinter ihnen her, die Bauern laufen herum, um alles zu begaffen, die Honoratioren spazieren würdig, auf erhöhtem Platz sitzen die Vornehmsten, beim Fräulein steht der Doktor, auch der Herr Pfarrer kommt angewandelt (stolziert da nicht sogar der Herr von Goethe selber, langsam und den Blick auf alles richtend, mitten über den Marktplatz?). Immer dichter wird das Gedränge. Das alte Münster steht da und schaut wie seit dreihundert Jahren dunkel und ruhig auf das Gewühl herab, auf die geputzten, schwatzenden, festtäglich-freudig gestimmten Menschenknirpslein alle, ebenso wie auf die grellbemalten und verzierten Buden und Zelte, die heut ein seinem Schatten wie Eintagsfliegen aufgeschossen sind und in bunter Reihe den Markt umsäumen.

Die Menge flutet auf und ab, immer neue Gestalten tauchen auf, hellgekleidete flinkfüßige Dirnen und gesetzte Bürgerfrauen, würdige, die bunte Umgebung musternde Bürger, deren Blick den Nachbarn schon zum Kartenspiel des Abends sucht, und loses Gesindel, das überall dabei sein muß, wo ein Auflauf droht und es einen Spaß zu geben verspricht. Alles bewegt die Füße unbewußt zur Melodie der Musikanten. Reihen entstehen, Gruppen bilden, Paare finden sich. Stets treten neue Figuren hervor, die sich in die Mitte eines schnell geschlossenen Kreises stellen, ihr Verslein singen, ihre Waren anpreisen. Zuerst stellen sich, frisch wie von den Bergen gestiegen, Tiroler und

Tirolerin vor, dann kommen Nürnberger und Pfefferkuchenmädchen mit ihrem bunten und süßen Kram an die Reihe. Es folgt zur allergrößten Erheiterung der Wagenschmiermann mit seinem Esel und in den Pausen vollführt Harlekin seine spaßhaften Künste, tanzen auf hohem, buntbewimpelten Gerüst, das inmitten des Marktplatzes zu des Festes Ehren aufgestellt wurde, Schäfer und Schäferinnen immer von neuem ihren anmutigen Reigen in der Runde. Aber dem Tanz soll



Jahrmarktsfest: Drehorgelspieler und Pfefferkuchenmädchen

sein volles Recht werden: eben erscheint, schon von Beifall begrüßt, schlank, zierlich und goldblond, die reizende Tänzerin, um ihre formvolle und zarte und doch leidenschaftliche Kunst zu zeigen. Und das ganze unendlich geliebte Rokoko erwacht mit einem Male. Seht Ihr, wie es die Füße des Elfchens schweben macht, wie amüsant es durch ihre leichten Röckchen weht, sich jetzt leise leuchtend sogar in den Mienen des sorgenvollsten Hausvaters wiederspiegelt und, kaum hat der Tanz geendet, die Hände aller, die zuschauen durften, immer von neuem zum Beifallsklatschen aufeinander treibt? Aber wie stets auf Lust Leid folgt, so auch auf diesem Jahrmarkt des bunten Lebens. Durch die Gaffer drängt sich mit seinem verluderten Weibe der Moritatensänger, entfaltet seine reihenweis mit Bildern geschmückte Fahne und singt, mit dem Stock auf die einzelnen Bildlein zeigend, zur Begleitung mit seiner weinerlichen Stimme eine empfindsame Geschichte von weltlicher Lust und Höllenpein – beim Kehrreim zur Verstärkung des Schauerlichen von seinem heulenden Weib begleitet – zur Belehrung, Abschreckung und Erbauung für alle guten Christen. Von den Zuhörern ist den einen zum Weinen zumute, den anderen



Jahrmarktsfest: Nürnberger

zum Lachen, aber elegische Stimmungen dürfen nicht aufkommen, dafür ist auf dem Jahrmarktsfest gesorgt: in den Kreis springt Marmotte, der schmutzige Savoyardenknabe, der schon seit langem, nach Gelegenheiten ausspähend, den Jahrmarktstrubel durchstreifte, und beginnt sein Bettellied zu plärren, bekommt auch von den festlich Gestimmten Kupferpfennige zugeworfen, um die er sich mit den anderen Buben



Jahrmarktsfest: Moritatensänger

raufen muß. Aber plötzlich wird alles still, denn jetzt erscheint vor einem Vorhang, der die Rückseite des immer auf der Wanderschaft von Ort zu Ort befindlichen Theaterkarrens verdeckt, Hanswurst; er macht seine Sprünge und lädt das geehrte Publikum zum Besuch der großen Vorstellung der alten Historia von Esther ein, die gleich



Jahrmarktsfest: Zigeuner

beginnen wird. Alles bricht im Augenblick auf, erregt, erwartungsvoll oder belustigt, dem Ruf zu folgen und strömt – während die Szene sich wieder langsam wie ein Karussell zurückdreht und die kleine Bühne mit dem bunten Vorhang von neuem sichtbar wird – auf seine Plätze im Theatrum. . .

Hanswurst springt herzu, um die Lichter an der Rampe des Bühnleins anzuzünden. Der Direktor hält noch eine kleine Ansprache mit gehörigen Hinweisen an die Zuschauer, dann wird der Vorhang ächzend aufgezogen und die erstaunten Augen sehen, schön bunt auf Leinwand gemalt, Schloß, Thron und Galgen des Kaisers Ahasverus.



Milchmädchen Jahrmarktsfest: Marmotte

Sein Diener und Minister Haman, den spitzen, ewig herunterfallenden Hut auf dem Kopf, wankt herein, wie eine Puppe an der Schnur baumelnd, und enthüllt zischend seinen tückischen Plan. Jetzt naht, gleichfalls schwankend und an Fäden hängend, der gute Kaiser selbst, setzt sich mit Mühe auf sein Thrönchen und erteilt dem Ratgeber Audienz, der — indem er beweglich über die schlimmen Juden zu klagen

beginnt — ihn beschwatzt und dem Ratlosen den Befehl zur Tötung Mordochais, des Gefährlichsten unter den Juden, entlockt. — Nachdem nun nach dem ersten Akt des Dramas der Vorhang schwerfällig gefallen ist, benutzt der Direktor die seltene Gelegenheit, ein so großes Publikum vor sich zu haben, um die Tür seines Giftschrankes, den er neben dem Bühnchen aufgestellt hat, zu öffnen, und anpreisend auf die mitgeführten Arzneimittel, Salben, Pillen, Tropfen, Mixturen, Laxiere, Purganzen zu deuten. Ein Anstaunen und Handeln beginnt, währenddessen sich die Gebildeten über die Eindrücke des Spiels lebhaft unterhalten. Auch ein Milchmädchen (ist sie nicht dem Singspiel entstiegen?) bietet schüchtern in der so entstandenen Zwischenpause ihre Waren an und wird gleich stürmisch von einem Zigeuner und einem Zigeunerburschen (kommen sie nicht geradeswegs aus der italienischen Räuberoper?) belagert. Aber jeder Lärm verstummt auf der Stelle, denn Hanswurst ruft eben den Beginn des zweiten Aktes aus.

Da tritt vor Esther, die buntbemalt und ausstaffiert wie eine Puppe ist und aus runden Glasaugen auf die persische Umwelt blickt, der gänzlich verstörte Mordochai hin. Er klagt, schluchzt, schreit und bittet sie, sich für ihn zu verwenden, umsonst; er mahnt sie an Wohltaten, die er ihr erwiesen, erinnert sie daran, daß er es war, der sie an den Hof gebracht hat; sie ist gerührt und schmerzerfüllt sinken beide, an ihren Fädchen baumelnd, einander zu — doch hilft das alles nichts, sie fürchtet für sich selbst. Endlich weist er darauf hin, daß sie nach seinem Tode weder Geld noch Tand erhalten würde; das fruchtet. Sie schwebt hinaus zum guten Kaiser. Und das Publikum scheidet, wie Mordochai, auf den guten Ausgang des Dramas hoffend und den bösen Haman schon am selbstgezimmerten Galgen hängen sehend, für heute von dem Spiel, das morgen — wenns hell sein wird — mit Springern und Seiltänzern seinen Abschluß finden soll.

Denn unterdessen ist es dunkel geworden und der Mond über Plunderswellern aufgestiegen. Aber das ist dem alten Schattenspiel-

mann gerade recht, der nun seine Künste zeigt und, zum gesungenen, von Dudelmusik begleiteten Text, mit seinen leuchtenden Figürchen eins, zwei, drei die ganze Schöpfungsgeschichte wiederholt. Langsam hat sich schon der eine oder der andere, dem vom ungewohnt langen Aufbleiben und all dem bunten Spektakel die Augen schwer geworden sind, weggeschlichen. Nun bricht alles auf. Noch einmal schwirren die Gespräche lauter, dann hat man sich, der späten Stunde wegen, schnell die Hände geschüttelt, für den nächsten Tag noch rasch Abrede getroffen und nun wandelt jeder beim auf- und absteigenden Schein der Laternen und Windlichter nach Hause, durch winklige Gäßchen oder über den dunklen Marktplatz, wo in einer Ecke die kleine Tänzerin, deren leichte bunte Flitter jetzt traurig in der kühlen Nachtluft um ihren zarten Körper hängen, eng an Harlekin gedrängt, steht. Und in einer halben Stunde wird in Plundersweilern nur noch der Mond auf sein.

Heinz Herald





Don Carlos

Zwischen der frühen Periode des Himmelssturms und der Kraft und der späteren Periode der Gedankenherrschaft und der Entmaterialisierung muß bei Schiller eine kurze Zeit der Weichheit gelegen haben. Sie bildet die Brücke zwischen jenen beiden großen Lebensepochen und kann weder die körperliche Gebundenheit der ersten — freilich auch nicht ihren unmittelbar aufquellenden Realismus, ihr Feuer, ihr Tempo — besessen haben, noch die rein geistige Orientiertheit und ethische Zielsicherheit der zweiten und letzten. Es hat überhaupt den Anschein, als ob sie ihrer Richtung nicht so sicher gewesen sei, als ob Schiller hier den rechten Weg oder das, was er dafür hielt, weniger klar als sonst erkannt hätte, und man wird den Eindruck einer holden Verwirrung eigentlich nirgends los. Es ist eine Zeit, in der sich vieles löst, Eisschollen in der Brust zerbrechen und das Neue, das seine Schatten vorauswirft, noch keine zwingende und einschnürende Form angenommen hat. Eine Zeit der Seligkeit in sich selbst und doch irgendwie auch der Wehmut, der Träumerei, der weiten tausendfachen unverbauten Möglichkeiten, des Glückes im Besitz des Augenblicks und, man sollte meinen, der Liebe. Nie ist Schiller weniger er selbst gewesen. Es ist die Zeit des Abschiedes von der Jugend. In ihr ist „Don Carlos" entstanden.

*



Don Carlos: Mönche

Eine unaussprechliche Weichheit liegt über den Worten des Gedichts. Seine Sprache ist unnachahmlich. Alles fließt, ist leidenschaftlich bewegt und doch keusch, scheint überströmend und zurückhaltend zugleich. Der Fluß der Verse gleitet ins Uferlose, aber ihre innige Melodie ist auch voll Sprödigkeit, voll von einem Etwas, das vor der Welt zurückzuschrecken scheint, sich in sich selbst verschließen möchte. Aber alle diese Gegensätze sind in Wahrheit gar nicht gegensätzlich, weil sie Elemente eines Stiles sind, der sie fest zusammenbindet.

Bewußt ist hier das zarteste Gefühl dargestellt, als aus einem Boden aufwachsend, der Stein ist. Die Gestalten sind umgeben von



Don Carlos: Vorzimmer der Königin

den Mauern des spanischen Hofes, Philipps des Zweiten Unmenschlichkeit regiert, die schwärmerischste, scheueste, ganz hoffnungslose Liebe scheint in jedem Augenblick in Gefahr, vom Zeremoniell erdrückt zu werden. Jesuiten schleichen, den Rücken geneigt, durch die endlosen



Don Carlos: Zimmer des Königs



Don Carlos: Marquis Posa

Gänge, über jedem Haupte hängt drohend die Inquisition, die, allem Menschlichen entfremdet, im Unbekannten thront. Selbst Kleid und Haltung bewahren die Starrheit des Überkommenen und nur aus den Augen und – in unbewachten Momenten – aus dem Munde bricht übermächtig menschliches Gefühl.

Aber auch das Unmenschlichste hat hier irgendwie, und rätselhafterweise möchte man sagen, einen Hauch von Weichheit. Das Starre in diesem Stück ist starr, gewiß, aber es ruht in einer milden Sphäre, ist Teil eines Größeren, das als Ganzes durchaus weich erscheint. Ein Rahmen umspannt das Bild mit sanften Linien. Dieser Rahmen ist der Vers.

*

Dies schien mir die Absicht des Spielleiters Max Reinhardt zu sein: deutlich zu machen, daß hier drei Ebenen der Kunstgestaltung bestehen, die, bei aller Verschiedenheit, sich nicht etwa gegenseitig aufheben; zu zeigen, wie in eine Atmosphäre von Weichheit eine Welt der starren Formen gebettet ist, die wiederum mit ihren steifen Gewändern, Gemäuern und Gebräuchen einen Kern von reiner Menschlichkeit in sich bewahrt — gleich Kreisen, von denen der eine sich immer um den anderen schließt.



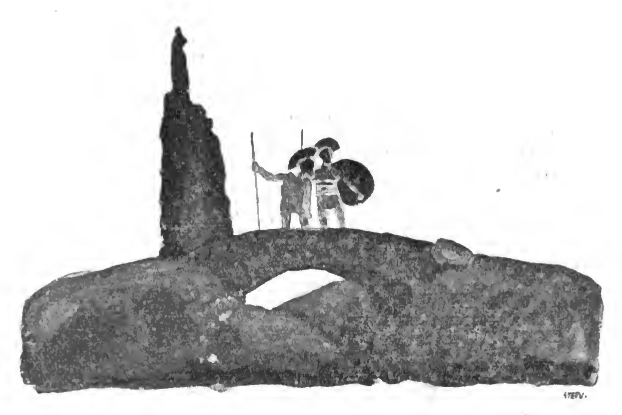
Don Carlos: Alba

Die Aufführung gab das Menschliche menschlich, war bemüht, das Starre und Drohende im spanischen Kostüm, in der Zeremonie in karg belebten Räumen, in Lichtern, die aus der Finsternis entfernter Gänge und Gemächer aufzutauchen schienen, in symmetrisch geschnittenen Gärten und überhaupt in jeder angewandten Linie und Farbe hervortreten und doch, trotz dieser Kälte der äußeren Formen, das milde Fluidum, das hier alles erfüllt, nicht vergessen zu lassen: man hatte den Eindruck, als wäre das Bild in seiner Totalität, als wären alle jene strengen Linien mit weichen hauchhaften Pastelltönen übermalt.

Dramaturgisch erhielt das ganze Werk, dem von jeher vorgeworfen wurde, es habe in seinem ersten Teil Don Carlos, im zweiten den Marquis Posa zum Helden, eine starke einheitliche Queraxe: da zwischen die bedeutenden Darsteller des Carlos und des Posa eine überragende Darstellerpersönlichkeit als König Philipp gestellt war, verschwand der Bruch und beide Hälften wurden zur Einheit verschmolzen.

Heinz Herald





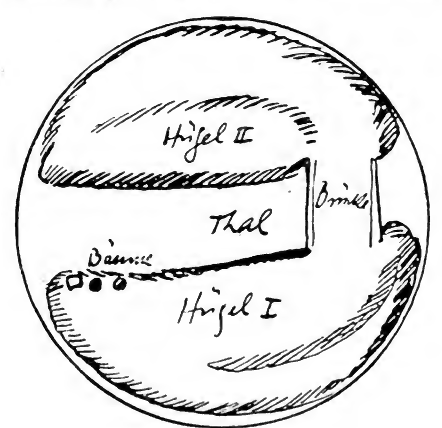
Penthesilea

Betrachtungen des Malers

Kleists Drama Penthesilea spielt auf dem Schlachtfelde vor Troja. Seine Helden und Heldinnen sprechen von Brücken, Felsen, Tälern und Ebenen, Hain und Hügel. Im Laufe des Stückes ändert sich der Schauplatz wiederholt, bleibt aber dennoch derselbe. Es ist, als ob man dieselbe Landschaft von verschiedenen Seiten sieht. Szenen spielen sich im Gehen ab, andere im Laufen oder während des Erklimmens von Höhen. Da eine Änderung der Szene einerseits im Gedicht selbst bedingt ist, anderseits es aber eigentliche Aktschlüsse nicht gibt außer zwei ganz scharfen Zäsuren, bei denen man den Vorhang fallen lassen kann, um dem Zuschauer im unaufhaltsamen Fluß des Geschehens eine Atempause zu gönnen und die Szenerie zu ändern, sah ich mich genötigt, die Drehbühne zu verwenden. Ich glaube nicht, daß sie jemals sich so glänzend bewährt hat wie in diesem Fall. Es ist durch die Drehbühne möglich, offene Verwandlungen vorzunehmen, während man weiterspielt. Die Griechen sind

auf einem Schauplatz und die Amazonen auf einem anderen; sie sind räumlich tatsächlich voneinander getrennt. Penthesilea kann, gestützt von Protoe, wirklich von der Quelle unter Zypressen „im Gehen auf eine Brücke gelangen“ und über die Brücke hinweg auf einen hohen Hügel.

Die Drehscheibe ist von einer hohen, runden, weiß gemalten Mauer vollkommen eingeschlossen, die als Horizont dient. Diese Wand wird durch einen komplizierten Apparat, der laternenartig in der Mitte oben hängt, verschieden beleuchtet, während die Beleuchtung der Schauspieler durch andere, von der Mittellampe vollkommen unabhängige Apparate geschieht. Auf der Drehscheibe stehen zwei Hügel aufgebaut, ein niederer und ein höherer. Zwischen beiden eine schwere Steinbrücke mit plumpen Quadern, die das zwischen den Hügeln liegende Tal in einem Bogen überspannt. Die Hügel sind von allen Seiten gangbar, sie bestehen aus sanft an- und absteigenden



Penthesilea: Drehbühnenplan



Der Zorn des Achilles: Schiffsbild

Kuppen aus Holz, die mit dicker Polsterung versehen sind. Die Polsterung dämpft den Schall der Tritte vollkommen, man hört nicht das illusionstörende Hallen der Schritte oder Aufstoßen der Lanzenschäfte auf den Holzboden.

Hügel I ist mit lehmfarbenem, wie Sandboden wirkendem Stoff bespannt; Hügel II, mit kurzem, welkem Rasen belegt, unterscheidet sich in Farbe und Formation ganz scharf von Hügel I. Das Tal zwischen beiden ist wie gepolstert mit frischem grünem Rasen. Auf Hügel I, wo er am sanftesten zum Tal abfällt, stehen zwei hohe Zypressen, sie beschatten eine in Fels gehauene Quelle und eine barbarisch bemalte und vergoldete Dianenstatuette, die die Amazonen aus Anlaß des Rosenfestes aufstellen. Die Brücke ist aus rotem Stein, auf ihr spielt sich der erste Auftritt der Griechen und Achills ab. Während des Abgehens der Griechen, das fluchtartig sein muß, folgt eine offene Drehung, der Schauplatz ändert sich zu Hügel I, und Penthesilea tritt mit den Amazonen auf. Die Rosenmädchenszene spielt im Tal an der Quelle, die Hauptszene Achills mit Penthesilea wieder auf den sanften Abhängen von Hügel I, während man Hügel II als dunkle Silhouette im Hintergrund hat und die Zypressen durch Drehung nach links gekommen sind. Die Schlußszene des Dramas spielt bei düsterem Abendrot zwischen Felsblöcken auf dem zweiten Hügel.

Die verschieden profilierten Hügel ermöglichen eine unendliche Mannigfaltigkeit in der Gruppierung der Darsteller. Es ist von viel größerem Reiz, Gruppen auf unebenem als auf ebenem Terrain aufzustellen; das Malerische ergibt sich von selbst und wirkt nie gezwungen. Außerdem bietet die beschriebene Dekoration den großen, besonders in diesem Drama wesentlichen Vorteil, daß man den Menschen stets gegen den ruhigen Hintergrund sieht, oft beinahe als Silhouette, da ich es vermieden habe, wie es sonst oftmals üblich ist, ein gleichmäßiges Licht über die ganze Bühne zu verteilen. In der



Penthesilea: Landschaft

Beleuchtung ist weniger Wert auf eine realistische Wirkung als auf Stimmungen gelegt. Die Griechen und Amazonen stehen meist vor einem schwefelfahlen, unwirklichen, aber als Hintergrund durchaus günstigen Himmel. Im letzten Teil des Stückes unterstützt ein bläu=liches Rot des Horizonts wirksam die Vorgänge.

Bei der Kostümierung der Darsteller galt es zunächst etwas Glaubhaftes herauszubringen. Gerade bei Kostümstücken in antikem Gewand ist die Gefahr, ins Operettenhafte zu fallen, nahe, ins=besondere hier, wo ein Amazonenheer dargestellt werden sollte. Ich versuchte diese Klippen auf folgende Weise zu umgehen: alles, was getragen wird, sowohl Gewänder als auch Rüstungen, Helme und Waffen, sind künstlich alt gemacht und gedämpft in den Farben. Das Trikot ist völlig vermieden. Gesichter, Arme, Beine und Füße sind braun geschminkt, tiefbraun bei den Amazonen. Die Griechen tragen aus Kupfer derb gehämmerte Helme mit Nasenschutz, großen Wangenklappen und weißen oder schwarzen Roßhaarkämmen. Sie



Penthesilea: Amazone

haben Lederpanzer, die nur bei den Königen diskret mit Gold verziert sind, Odysseus trägt eine schwarze Eisenrüstung. Jeder hat einen farbig bemalten, einen Meter im Durchmesser haltenden Schild, Schwert und Lanze. Alle tragen einen kurzen, weißlichen, verwaschenen Leinenchiton, Sandalen und Beinschienen.

Das Amazonenheer ist in drei Gruppen eingeteilt: in Bogenschützen, Leicht- und Schwerbewaffnete. Die letzteren bilden zugleich eine Art Leibgarde für Penthesilea. Sie tragen einen Brustpanzer aus dunklem, weichem Leinen und einen Schurz aus demselben Material, der bis zur oberen Hälfte des Oberschenkels reicht. Panzer und Schurz sind dicht mit Kupferschuppen benäht, die Kupferfarbe ist variiert vom hellsten blanken Glanz bis zu tiefrot und bläulich, sodaß trotz der Gleichförmigkeit der Rüstungen eine Mannigfaltigkeit der Farbe entsteht. Das Haar hängt in Zöpfen geflochten vom Kopf herab, und den Kopf bedeckt ein Kupferhelm mit hohem, schwarzem Roßhaarkamm. Sie sind mit kurzen Schwertern in roten Lederscheiden, rotschaftigen Wurfspießen und runden oder halbmondförmigen Schilden aus Korbgeflecht bewaffnet.

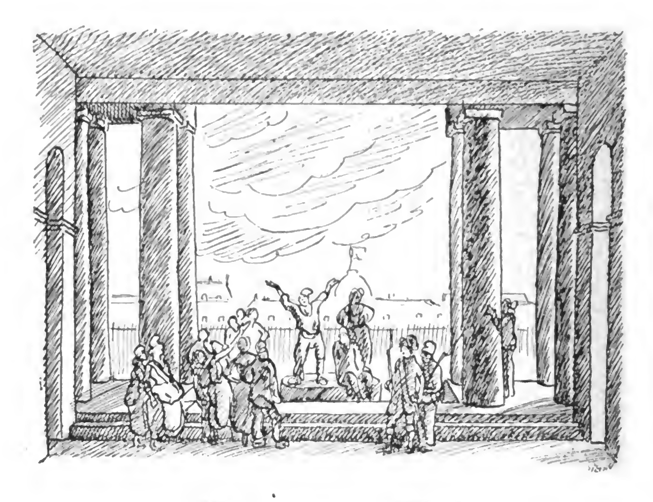
Die Hauptmasse des Amazonenheeres bilden die Bogenschützen. Sie tragen eine im Schnitt etwas andere Rüstung als die Schwerbewaffneten, ein Lendentuch aus braunem, grauem oder weißlichem Stoff und eine lederne Mütze mit roter oder schwarzer kurzer Straußenfeder. Die Mütze ist der Kopfbedeckung der Amazonen auf den griechischen Vasenbildern nachgebildet. Ein 1,40 m hoher Bogen, mit Fellstücken und Leder verziert, ist ihre Waffe, dazu tragen sie in einem großen ledernen, bunt ornamentierten Köcher eine Anzahl 1 m langer, gefiederter Pfeile. Hände und Unterarme sind von einem mit Metallschuppen besetzten Handschutz bedeckt. Die Leichtbewaffneten tragen Eisenhelme mit Nasenschutz und Straußenfedern, die Schuppen der Rüstung sind aus mehr oder weniger geschwärztem Eisen, und die Hauptwaffe sind langstielige, doppel-

schneidige Axte. In jeder Gruppe wird ein Feldzeichen mitgetragen. Kleist spricht „vom goldenen Halbmond", und so ließ ich modellierte und bunt bemalte Dianenköpfe mit großen Halbmonden an der Stirn auf rote Stangen setzen. — Die Fürstinnen der Amazonen haben etwas reichere Rüstungen und weiße Roßhaarkämme auf den Helmen. Penthesilea allein, die auch ohne Rüstung auftritt, trägt einen sehr kurzen, leichten Chiton aus dunkelrotem, dunkel gemustertem Stoff. Ihre Rüstung ist aus weichem, schwarzem Leder, mit ornamental gehämmerten Goldplättchen und weißen Kaurimuscheln besetzt. An einem breiten, verzierten Ledergürtel trägt sie einen Dolch in goldener Scheide und einen roten Lederköcher. Der Goldhelm wird mit Riemen unter dem Kinn festgehalten und trägt einen weißen Roßhaardoppelkamm.

Auch bei den Priesterinnen der Diana ist der Versuch gemacht, etwas Wildes, Ungewohntes zu erreichen. Das Götzendienerische ließ sich am besten durch dunkle Farbe der Gewänder ausdrücken. Die Oberpriesterin trägt einen goldenen, barbarisch mit Perlen geschmückten Kopfputz, und der obere Teil ihres Gewandes besteht aus Goldstoff. Die Rosenmädchen tragen leichte lange Gewänder aus hellbräunlichem, byssusartigem, bunt bemaltem Stoff, und ihre Rosen tragen sie in flachen Körben auf dem Kopf herbei.

Am Schluß des zweiten Aktes schreit Penthesilea nach ihren Hunden, um sie auf Achill zu hetzen. In diesem und im nachfolgenden Bilde wird so viel von jener Meute geredet, und das, was gesagt wird, ist so, daß man es ruhig wagen durfte, hier den Dichter wörtlich zu nehmen. Daher wird eine Meute riesiger, hell und dunkel gefleckter Doggen im Kriegszug der Amazonen mitgeführt und dadurch die malerische Wirkung des Aktschlusses aufs stärkste gehoben.

Ernst Stern



Dantons Tod

Die Aufführung von Büchners „Dantons Tod" durch Max Reinhardt stellt einen Versuch dar, das Leben des Stückes durch neue Mittel der Bühne aufflammen zu lassen. Die Notwendigkeit, sich zu beschränken, hat, wie so manches Wertvolle, auch diesen Darstellungsstil geschaffen. Im dritten Kriegswinter waren Stoffe und Materialien, wie sie das Theater für die Inszenierung eines an Schauplätzen so reichen Stückes braucht, einfach nicht mehr aufzutreiben. Ein durchgreifender Entschluß war schnell gefaßt: und Reinhardt unternahm das Wagnis, eines der größten Wirklichkeitsschauspiele unter Verzicht auf jede Realität in der Dekoration zu spielen, entschloß sich, den sichtbaren Teil des großen Revolutionsdramas im wesentlichen aus Menschenleibern und Licht aufzubauen.

Eine neutrale Dekoration steht während des ganzen Abends auf der Bühne, die weder Innenszene noch Außenszene und daher hier beides ist. Rechts und links streben mächtige runde Säulenpaare von der Farbe des verwitterten grauen Steins nach oben. Die wechselnden Hintergründe sind einfach gewählt: verschiedenfarbige Vorhänge, Stufen, auf denen die Mitglieder des Konvents und des Revolutionstribunals hocken, und die gleich darauf als Treppe erscheinen, über die ein erregter Volkshaufe den Justizpalast zu stürmen versucht, ein Gitter, eine grüne Wand mit Büchern, ein Gefängnisfenster; kaum ein- oder zweimal taucht in der Ferne ein Stückchen Paris auf. All das ist nicht sehr wichtig, verfliegt, wechselt im Augenblick. Was bleibt, sind die gewaltig-grauen Säulen; ein großer Rahmen, der aber immer und auf mannigfache Weise in das Spiel hereingezogen wird. In ihm rollt sich das Drama der großen Revolution, spielt sich das Leben Dantons ab, vom ersten Augenblick, der ihn in heiterem Kreis am Spieltisch, den Kopf in einen Frauenschoß gebettet, zeigt, bis zum letzten Augenblick, wo ein Mondstreif die Guillotine, die eben sein Haupt zur letzten Ruhe gelegt hat, schmal und hoch aus dem Dunkel treten läßt. Diese Säulenpaare aus Stein erscheinen wie Ufer, zwischen denen ein Strom fließt; still manchmal, oft stürmend, aufzischend, brausend, durch ein Engtal brechend, über Felsen stürzend, zuweilen bis an den Himmel schäu-



Dantons Tod: Robespierre

mend. So hat Büchner das Danton-Schicksal frisch aus den Händen der Wirklichkeit genommen und rauchend noch von Blut und jeder irdischen Bewegung, fast ungeformt, in sein Drama gestellt. So trat es hier, auf dieser Bühne, wieder vor uns in Erscheinung, wurde zum zweitenmal körperlich, in eine Wirklichkeit zurückgeführt. Aber in eine Wirklichkeit des bewußten Scheins.

Es kommt nämlich nicht darauf an, daß in einem Kunstwerk ein Vorgang genau dem äußeren Leben folgend nachgebildet werde (obgleich diese Methode auch keineswegs immer zu verachten ist), sondern nur darauf: die Intensität der Natur, wenn auch auf einem anderen Wege, zu erreichen. Oft ist Andeutung mehr als gewissenhafte Ausgestaltung, nämlich überall da, wo das — auch im denkbar größten Umfang — Dargestellte lächerlich klein neben dem Wirklichkeitsbild oder den eingewurzelten Vorstellungen unserer Phantasie erscheint. Hier wurde nun der Eindruck einer ungeheuren Fülle und Mannigfaltigkeit, der Eindruck tausendfach verzweigten Lebens, der Eindruck leidenschaftlichster Bewegtheit erreicht, dadurch, daß man nur einen kleinen Ausschnitt jedesmal beleuchtete, mit einer Lichtflut geradezu übergoß, während das ganze übrige Bild im Dunkel blieb. Nur einzelne, Gruppen oder Haufen, wurden in die Helligkeit gestellt, während große Menschenmengen im Halbdunkel oder auch ganz unbeleuchtet blieben; aber man empfand ihre Gegenwart, hörte sie mit einmal flüstern, sprechen, aufschreien, sah aus der Finsternis plötzlich einen Arm ins Licht greifen, und hatte, wo Hunderte vorhanden waren, das Gefühl Tausende vor sich zu haben. Vor Riesenschatten und noch mehr vielleicht vor einem verirrten Lichtschein, der zufällig auf eine weitentlegene Stelle fiel und auch da noch Menschengesichter aufleuchten ließ, erschrak man fast, und gewiß hat selten ein wirklicher Sitzungssaal das Gespannte, Gedrängte, Unheimliche dieses dargestellten Nationalkonvents gehabt.

An diesem Hell-dunkel-Prinzip wird überall festgehalten. Es



Dantons Tod: Vor dem Revolutionstribunal

wird bei den Verwandlungen durchgeführt; nur Sekunden trennen Szene von Szene; Lichterlöschen, Finsternis, Lichtaufflammen spielt sich in der Zeit eines Atemzuges ab. Auch hier sollte durch das Stürmende, Schnellwechselnde, oft plötzlich Abgerissene hindurch der Rhythmus des Stückes lebendig gemacht werden. Im Dunkel werden noch die letzten Worte und schon die ersten Worte hörbar. Singen und Pfeifen der Marseillaise, das Fußgetrampel ziehender Scharen, Gejohl, eine in der Ferne gehaltene Rede, Beifallsbrausen gleiten in die Finsternis hinüber, wandeln sich langsam zu den Geräuschen des nächsten Auftrittes oder brechen unvermittelt ab. Auch das gesprochene Wort und das Geräusch in den eigentlichen Szenen werden auf eine ähnliche Weise wie der bildliche Teil behandelt. Überall stehen in dieser gleichsam brennenden Atmosphäre die Gegensätze stark und grell nebeneinander, wenn auch



die Teile doch irgendwie fest aneinandergeklammert erscheinen. In die Stille bricht in jedem Augenblick Bewegung und Lärm; oft bis zum Orkan, bis zur Raserei gesteigert. Auf den Stadtplätzen werden Edelleute an den Laternen aufgeknüpft, während die Furien der Revolution um sie herum, in bunte flatternde Lumpen gehüllt, die Carmagnole tanzen; im abgeschiedenen Gemach ruht Danton in den Armen einer empfindsamen Grisette, während fast zu gleicher Zeit im Jakobinerklub die Meinungen, die für ihn Leben oder Tod be-

deuten, wild aufeinanderplatzen, und noch der letzte Gang zur Guillotine wird vom Pöbel der Straße verspottet, umbrüllt und umtanzt.

Diese merkwürdige Lichtverteilung, diese Finsternis, aus der alles Sichtbare — buchstäblich und bildlich gesprochen — heraustritt, herausbricht möchte man sagen, gibt auch die Möglichkeit, die Hauptgestalten auf das kräftigste zu betonen. Danton, der Volkstribun, dessen Geste vielleicht ein wenig zu schön ist, der eiserne Schulmeister Robespierre, St. Just mit dem Mädchenkopf, der unter den zierlichsten Gewändern das kälteste Herz trägt, sie alle scheinen aus der Menge im Dunkel aufgestiegen, scheinen noch mit ihr durch tausend Adern lebendig verbunden, aber sie wandeln, sprechen, kämpfen stets in einem Kreis von Licht. Das Nebeneinanderstehen von Hell und Dunkel, von Lärm und Stille, macht es möglich, dem Bedeutungsvollen eine ganz besondere Kraft des Ausdrucks zu geben. So wirkt, nachdem die Massen sich langsam beruhigten, St. Justs große Revolutionsrede in der Nationalversammlung vom Weg der Geschichte, auf dem die zertretenen Millionen erbarmungslos liegen bleiben müssen — dieser Höhe- und Ruhepunkt des ganzen Stückes, das hier an die Ewigkeit anknüpft, — in der plötzlichen, lautlosen, nur ein paarmal durch kurzen brennenden Beifall auseinandergerissenen Stille doppelt stark.

Heinz Herald





Rappelkopf

1.

Die Gelehrten definieren den Klassizismus durch sein Verhältnis zur Antike, oder durch die Synthese von Typus und Individualität, oder durch den tragischen Kampf zwischen Einzelwillen und historischer Notwendigkeit, oder durch die Bändigung der Leidenschaft, durch die Strenge der Form. Das Publikum hat sich populärere Auffassungen zurechtgelegt: es nennt Klassiker, was gebunden bei Reclam erschienen ist, im Theater bis 11 Uhr dauert, mit Toga und Sandalen, Rüstung und Stulpenstiefeln ausgestattet und mit pietätvollem Blättern in den Textbüchern und andachtgähnender Langeweile angehört wird.

Wenigstens war das bis vor kurzem so. Heute ist das Gähnen kein unbedingtes ästhetisches Postulat und Begleitphänomen der klassischen Aufführungen mehr, man spielt den heilig-ehrwürdigen Bestand der dramatischen Weltliteratur nicht bloß der literarischen Kritik

zu Liebe, die immer leichten und vornehmen Herzens auf das Geschäft der anderen verzichtet hat, man spielt ihn nicht bloß, weil er immer noch die besten Paraderollen für die Schauspieler liefert, man spielt ihn um seiner selbst willen, weil er „Geschäft" macht: die klassischen Dramen sind — horribile dictu — zu „Zugstücken" geworden, Shakespeare wird „en suite" gespielt, Goethe macht „Kasse", Molière ist beliebter als Kadelburg, und ihre Aufführungszahlen nehmen es mit den schwindelnden Ziffern sogar der Operette auf. Und das, ohne daß die Klassiker sich in ihren ewigen Gräbern umzudrehen brauchen, ohne gewaltsame Amputationen, ohne dramaturgische Vergewaltigungen, ohne Modernisierung und Aktualisierung, ohne, nach englischem Vorbild, Shakespeare für den Gebrauch etepetetischer Misses auf „schön" und „tugendhaft" zu frisieren, ohne daß, nach französischem Vorbild, dem Weltganzen Shakespeares die untere Hälfte, die Erde und die Hölle, wegeskamotiert wird, ohne daß, nach italienischem Vorbild, aus dem „Kaufmann von Venedig" ein Shylock wird, dessen Virtuosenbedürfnis der wundervolle letzte Akt zum Opfer fällt; freilich der Shakespeare, der Molière, der Goethe, der Schiller von heute; die köstlichen alten Gefäße mit neuem Wein gefüllt, aus dem Geiste unserer Zeit, aus der Auffassung unserer Gegenwart wiedergeboren, mit der Technik des heutigen Theaters, den Mitteln der heutigen Schauspielkunst wiedergegeben, aber mit der treuesten Pietät für das Wort, mit der pietätvollsten Beibehaltung der ursprünglichen Szenenfolge, die man nicht zerstören kann, ohne den ursprünglichen Rhythmus, dieses eigentliche Herzblut des Dichters, in dem die ganze Wärme der Empfängnis und des Schöpfungsprozesses strömt, mitzuvernichten.

Diese Pietät, diese Treue ist die Grundlage für die glückliche Ehe zwischen Klassiker und Theater, und ihr ist es zu verdanken, wenn die Ehe fruchtbar, die Früchte schön geworden sind.

2.

Aber die glücklichste Ehe verträgt auch mal einen Seitensprung. Verträgt ihn nicht bloß, sondern braucht ihn geradezu. Vielleicht schon deshalb, um die gewohnte Treue auffälliger, rarer, wertvoller erscheinen zu lassen. Dann schmeckt die Legitimität um so besser. Vielleicht aber auch, weil gewisse überschüssige Kräfte da sind, tolle und übermütige, die man in der Ehe gern versteckt und die ein Ventil brauchen. Auch das Theater will sich von Zeit zu Zeit austoben, es hat das Bedürfnis, gelegentlich die Pietät beiseite zu legen, Purzelbäume zu schlagen und alle seine Künste, auch die frechsten, spielen zu lassen. Die versäumte Pietät läßt sich dann schon ein andermal nachholen und wird nur um so mehr appreciiert werden. Und wenn das



Rappelkopf: Die Ankunft des Malers



Rappelkopf (Pallenberg)

Theater die Courage hat, sich den Gegenstand seiner Extratour nicht aus dem schlechtesten, sondern gerade aus dem besten Bestande der Weltliteratur zu holen, so wächst manchmal aus einem solchen Seitensprung etwas wunderschönes auf, das neben den legitimen Erzeugnissen zu bestehen vermag.

Die Klassiker haben es ja auch nicht anders gemacht. Shakespeare nahm, wo er fand. Goethe hat dieses Recht des Dichters und des Theaters in unzähligen Aussprüchen verteidigt. Molière schöpfte mit vollen Händen aus der antiken und der spanischen Komödie. Gozzi verwendete mit Vorliebe spanische Vorbilder, und zwar nicht die weniger bekannten, sondern Cervantes und Alarcon; Holberg entnahm seine Stoffe den Franzosen und dem „théâtre italien" und Schröder den englischen Dichtern der nachshakespeareschen und der Stuart-Periode; die Klassiker der Wiener Posse, Raimund und Nestroy, fingen ihre schöpferische Tätigkeit mit der Bearbeitung älterer Wiener Possen an und haben sich nie geniert, die Sujets französischer Theaterstücke für ihre Bedürfnisse umzudichten. Sie alle waren eben echte Menschen des wirklichen Theaters und das Theater war ihnen nicht eine literarische Zunftangelegenheit, sondern ein lebendiger Organismus, der aus allen strömenden Quellen gespeist zu werden verlangt. Es war ihnen ein Bedürfnis, die vorhandenen Kräfte nicht erstarren und versiegen zu lassen, sondern sie neu zu beleben und ihrer Zeit zuzuführen. Das Gesetz der Erhaltung der lebendigen Kraft ist auch im Theater das wichtigste und derjenige Theaterleiter der verdienstvollste, dem es gelingt, möglichst viel von dieser lebendigen Kraft dem Besitzstande seiner Zeit einzuverleiben.

Sollen wir Modernen nicht dieses selbe Recht haben, mißverstandene Pietät fallen zu lassen, keck anzufassen, Veraltetes und Lebensfähiges zu sondern, jenes zu opfern und dieses zu beleben? Soll es uns verwehrt sein (bloß weil wir eine zünftige Literaturgeschichte und Theaterkritik haben) in die Schächte hinabzusteigen,



Sumurum: Vor dem Harem



Figaros Hochzeit: Saal

köstliches Edelmaterial von den Schlacken zu säubern, es heraufzuholen und es, den Bedürfnissen des Theaters, der Zeit, des Publikums und der Schauspieler gemäß, zuzuhauen und abzuschleifen? Nicht einer von den großen Nothelfern des Theaters, auf die wir uns berufen haben, hätte sich auch nur einen Moment besonnen, uns lächelnd dieses Recht zuzugestehen, vielleicht selbst dann nicht, wenn es ihn selbst betroffen hätte. Wenn nur was gutes herauskommt, an dem Schauspieler und Publikum ihre Freude haben.

3.

Ferdinand Raimund ist ein Dichter, bei dem das Wort nicht heilig ist. Er ist bis zur Unerschöpflichkeit reich an Einfällen, an Phantasie, an dichterischer Situation, an menschlichem Gehalt und an Weichheit des Gemüts. Aber seine Diktion ist, namentlich an den seriös-pathetischen Stellen, veraltet, seine dramatische Konstruktion flüchtig, die Technik seines Apparates, der Zeit entsprechend, hilflos. Seine Phantasie war durch die Plumpheit des ihm zur Verfügung stehenden Apparates nicht gefördert, sondern gehemmt: sie schwelgt in unausführbaren Bühnenanweisungen, die in schlechten, grell in rosarot und himmelblau gemalten Prospekten und kindischen Zauberkunststückchen einer primitiven Theatermaschinerie ihre Erfüllung fanden. Sie ist, scheinbar, uferlos und schrankenlos und es fehlt ihr an jener Gegenständlichkeit, ohne die gerade Phantastik am wenigsten leben kann. Der einzelne phantastische Einfall ist bezaubernd und von einer dichterischen und mystischen Tiefe, wie sie wenigen Dichtern beschieden ist: der Abschied der Jugend im „Bauer als Millionär", die Fahrt durch den Zaubergarten in „Diamant des Geisterkönigs", die Bekehrung des Menschenhassers durch die Vision seines Ichs in einem Doppelgänger in „Alpenkönig und Menschenfeind" — aber die Ausführung ist vage und verschwommen, ohne Farbe und ohne Detail. Die Geister- und Zauberwelt, von der Raimund nicht los-

zukommen scheint und die man sich allmählich als das Charakteristikum seiner Dichtung anzusehen gewöhnt hat, ist — bei aller Liebe zum Dichter muß es einmal gesagt werden — der eigentliche Fremdkörper in seiner Dichtung; sie ist, von jenen paar grandiosen Einfällen abgesehen, unraimundisch und bleibt daher skizzenhaft unausgeführt oder ohne Liebe ausgeführt, wie etwas, das man schnell hinwischt, um darüber weg zum Eigentlichen, zur Hauptsache zu kommen. In ihr fühlt er sich fremd; darum spricht er hier auch nicht, wie ihm der Schnabel gewachsen war (der, wo sich der Dichter zu Hause fühlt, sehr hold gewachsen war), sondern ein hochdeutsch verstelztes, deklamatorisches Pathos, das mit daran schuld ist, wenn diese Partien seiner Stücke oft nicht kindlich, sondern kindisch, nicht naiv, sondern fast läppisch wirken.

Der eigentliche Raimund ist wo anders. Die Geisterwelt ist



Rappelkopf: Die Postkutsche

ihm von außen aufgezwängt und aufgedrungen. Sie ist das zeitlich vergängliche Teil an seinem Werk. Sie ist ihm nur Requisit, eine Tradition des Theaters seiner Zeit, die er vorfand, ein Bedürfnis seines Publikums, mit dem er sich abfinden mußte. Das Ewige an ihm, das Einmalige, das Genial-Raimundische, das Unzeitgemäße, das Menschliche, sein Verhältnis zur Welt, dieses Verhältnis eines unsäglich gütigen, liebevollen, traurigen, einsamen, wundgestoßenen Herzens zu einer lächerlich bösen, feindlichen, komischen Welt, das mußte er heimlich in seine Dichtung, unter all dem bunten verlogenen Geisterkrimskrams versteckt, mit einschmuggeln; und dazu brauchte er den Zauberplunder, damit nur ja niemand in seinem Biedermeierpublikum merke, wie menschenscheu seine Komik und wie schmerzlich sein Lächeln sei.

4.

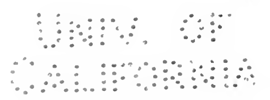
Das Menschliche in den Mittelpunkt zu stellen, das von Raimund absichtlich Versteckte herauszuholen, seine Logik und Dialektik deutlicher zu betonen, auch die im Genrehaften etwas zögernde Komik breiter und flüssiger strömen zu lassen, war die eine Aufgabe, die sich eine Bearbeitung aus dem Geiste unserer Zeit zu stellen hatte. Die andere die Befreiung von den zeitlichen Gebundenheiten und Beschränkungen, zu denen Raimund durch den damaligen Stand des Theaters und seine technische Unzulänglichkeit gezwungen war.

Raimund arbeitete für eine Possenbühne. Zwei oder drei Komiker, allerdings allerersten Ranges und von außerordentlicher Beliebtheit, ihrer Wirkungen vollkommen sicher und gerade dadurch gezwungen, sie mit kleinen Varianten immer von neuem zu wiederholen, überdies, gemäß einer Jahrhunderte alten Tradition, zu ziemlich feststehenden Typen, im Körperlichen wie im Seelischen, geworden (der Kleine, Dicke, Plumpe, der Magere, Flinke, Überlegene usw.); die charmante Soubrette, noch beliebter, für die das freche Stubenmädel und der Kontakt mit den Herren im Parkett nicht fehlen durfte; und

der Rest das typische farblose Possenensemble; nicht zu vergessen den unvermeidlichen Possenchor, in dessen Munde der Gesangstext von vornherein nicht zu verstehen und daher gleichgiltig war. Das bedeutete: Vernachlässigung aller Gesangstexte mit Ausnahme der von den Hauptdarstellern gesungenen Couplets; Farblosigkeit der Nebenfiguren; schlechte Deklamation der seriösen Stellen, besonders der Liebesszenen, wie sie in einem Possenensemble üblich ist; Typifizierung der komischen Figuren.

Das alles ließ sich innerhalb eines heutigen Ensembles unschwer beseitigen. Die Gesangstexte wurden, im Anschluß an die alte Müllersche Musik, schärfer pointiert, und, ohne den Raimundschen Stil zu verlieren, stärker in den Dienst der Handlung gestellt; die Dienerschaft z. B. verlor so den leidigen Komparseriecharakter und erhielt Farbe und Bewegung. Die Liebesszenen, von ersten Schauspielern dargestellt, wurden von jeder Sentimentalität befreit und ganz auf einen Ton naiver Heiterkeit gestimmt. Die Gestalt der Frau Rappelkopf, die bei Raimund nicht aus einem eintönigen, gleichgiltigen Lamento herauskommt, erhielt dadurch, daß man ihre larmoyante Nachgiebigkeit bis zur letzten Konsequenz trieb, eine bestimmte und wirksame komische Farbe,





die nicht unwesentlich zur Charakterisierung der Rappelkopfschen Eheleiden beitrug. Und auch die Habakukfigur wurde über die bloße technische Taddädelkomik der Wiederholungen und Verdrehungen hinaus in eine persönlichere und menschlichere Sphäre der Eitelkeit, ewigen Gekränktheit und Verständnislosigkeit gehoben, aus der sich eine neue Folie für das Rappelkopf-Schicksal ergab.

Der Biedermeiercharakter der Raimundzeit, bei ihm natürlich unbewußt und verwischt, für uns aber ein starker koloristischer Reiz, wurde nicht bloß in den Kostümen und in der Dekoration der Interieurs (für die ein Stiegenhaus bei Rappelkopf, das eine lebhafte und abwechslungsvolle Bewegung ermöglichte, gewählt war), sondern auch in der Haltung und im Ton der Personen aufs stärkste unterstrichen und hob sich in überraschendem Kontrast um so deutlicher ab von dem unerbittlichen Naturalismus der Armeleuteszene in der Köhlerhütte. Diese, an einem Höhepunkt des Stückes seltsam isoliert zwischen seinen beiden durchgehenden und sich abwechselnden Grundkoloriten, dem Biedermeier des Rappelkopfhauses und der Geisterphantastik der Alpenwelt, verträgt die kräftigsten Akzente und derbsten Farben: eine fast niederländische Genreszene, aus Misere, Krakehl, Kindergejohle, Verkommenheit und Besoffenheit saftig gemischt, über deren Chaos als Oberstimme, wie eine Ahnung einer reineren Welt, immer wieder Salchens unbeirrbares Lied von ihrem Franzl schwebt und aus der sich schließlich jenes unsäglich rührende: So leb denn wohl, du stilles Haus! loslöst: „Menschenhasser, spürst du nicht, daß jede Kreatur, auch die elendeste, irgend etwas lieben muß, und wenn es auch nur ihr eigenes Elend ist?“ (Tiefstes Wesen des Humors, durch eine einzige Situation geniehaft erhellt.)

5.

Rappelkopf ist die Hauptsache. Bekennen wir uns ungeniert zu Rappelkopf! Schon im Titel: „Alpenkönig und Menschenfeind“



war eine unglückliche Wahl, die Raimund für den Namen seines besten Kindes getroffen hat. (Ebenso wie Grillparzer seine schönste Dichtung unglücklich genug „Des Meeres und der Liebe Wellen" taufte.) Rappelkopf ist Raimund. In ihn hat er seine eigenste Natur und sein tiefstes Erlebnis gesteckt. Versteckt. Sein Herz, das so von Liebe überströmt, daß es sich vor seiner eigenen Liebe nur in den sinnlosesten Haß zu retten vermag. Und von seinem Haß nur gerettet werden kann, indem es sich mit Grausen selber von außen sieht. Raimunds Gleichnis für seinen Dichterberuf. Und ein Gleichnis für jeden Dichterberuf. Kein Wunder, wenn Rappelkopf der Brennpunkt des Ganzen geworden ist und alles im Stücke ihm zu dienen hat.

Rappelkopf muß auch die Hauptsache der Aufführung sein. Wir sahen schon, wie alle Veränderungen der Nebenfiguren nur darauf zielten, ihm bessere, deutlichere, schärfer kontrastierte Folien zu bieten. Aber die Hauptsache ist natürlich der Schauspieler. (Am Theater überhaupt, aber besonders hier.) Und hier genügt nicht die bloße Technik, die treue Erfüllung der Aufgabe; Rappelkopf verlangt den restlosen Einsatz einer gleichgearteten Persönlichkeit in ihrem ganzen

Umfange. Eine souveräne Natur muß in vollster Freiheit aus dem Reichtum eines ähnlichen Erlebnisses schöpfen können. Sie muß imstande sein, eine unendliche Skala zu umspannen: von der gütigsten, fast schamhaften Weichheit bis zum borstigsten Haß, von der schmerzlichsten Vereinsamung bis zu überströmendem Liebesbedürfnis, von der saftigsten Komik bis zu gespenstigem Grausen. Dazu muß der Rappelkopfdarsteller die Möglichkeit haben, über den ursprünglichen Text, den der Dichter Raimund für den Schauspieler Raimund, offenbar auch mit Berücksichtigung der Improvisationsfreiheit, notiert hat, hinauszugehen und aus dem Arsenal seiner eigenen Erfindung zu spenden. Und wenn das Theater einen Schauspieler von derartig selbstschöpferischer Kraft besitzt, hat es das Recht, für seine Bearbeitung die Natur und die Gaben dieses Schauspielers zur Richtschnur zu nehmen; und muß ihm den Weg schaffen, die Schärfe seines Menschenhasses noch bohrender und dialektischer, die Komik noch komischer, das Unheimliche noch unheimlicher und die schließlich hervorbrechende Menschlichkeit noch gütiger, liebevoller und rührender zu gestalten. Der Ausdruckswille der heutigen Schauspielkunst ist eben doch stärker als der früherer Zeiten und eine so scharf konturierte Figur wie Rappelkopf gestattet, ja verlangt, daß man die äußerste Spannweite des erreichbaren Ausdrucks anstrebt. So entstand aus der Dialektik der Eheszene, der trostlosen Melancholie des Waldmonologs vor der Köhlerhütte, der Komik der



Habakukdialoge, der überquellenden und doch immer wieder zurückgedämmten Gemütstiefe der Familienszenen und der automatisch gespenstischen Doppelgängerpantomime eine Figur, die, in ihrem streng durchgeführten Biedermeierhabitus teils an Dickens, teils an E. T. A. Hoffmann gemahnend, den Rappelkopftypus mit dem innersten Leben unserer Zeit erfüllte.

Den Rappelkopf spielte in der Aufführung des Deutschen Theaters der Schauspieler Max Pallenberg.

6.

In die Rappelkopfwelt läßt Raimund eine deklamierende und moralisierende Geisterkomparserie hineinspielen, die ihren Zauberspuk aus allerhand maschinellen Tricks und Versenkungskunststückchen ohne einheitlichen Charakter und bestimmte Farbe bestreitet. Die Bearbeitung des Deutschen Theaters hat, der Tendenz unserer Zeit nach Einheit, strengerem Stil und geschlossener Raumwirkung Rechnung tragend, diesen Teil der Handlung, aus der Raimundschen Andeutung einer Gebirgswelt heraus, gewissermaßen in ein Wintermärchen verwandelt. Schneebedeckte Berggipfel, Gletscher, vereiste Bäume bilden die Szenerie, deren Stimmung mit dem Hauptthema des Menschenhasses und der Einsamkeit harmoniert. Astragalus, der Bergkönig, im langen weißen, blitzenden Schneemantel, eine Krone von Eiszapfen auf dem Haupt, einen Eiszapfen als Szepter in der Hand, mit langem, weißem Haar, weißem, wallendem Bart, in dem Eiskristalle glitzern, ist der Beherrscher dieser Welt, allerdings ein sehr gemütlicher, ein wenig wienerischer (der außerdem die Fähigkeit besitzt, den Darsteller des Rappelkopf täuschend nachzuahmen, welche besondere Gabe des Schauspielers auch hier nach Möglichkeit ausgenutzt wurde). Er herrscht über ein Volk von Berggeistern, Kobolden, Schneemännchen, Schneeflocken, die mit ihrem Tanzreigen, Schneeballwerfen, Durcheinanderpurzeln,



Dantons Tod: Vor



m Revolutionstribunal

Gleiten und Rutschen die Umwelt des Stückes beleben, die Liebenden necken, Rappelkopf ärgern und den Ausklang der Dichtung in eine schelmisch anmutige, heiter liebliche Sphäre verklären. Natürlich mußte diesem winterlichen Charakter des Ganzen zuliebe auch die Handlung in einigen Details ins Winterliche retuschiert werden: das Liebespaar fand sich statt in einer rosigen Frühlingslandschaft in einer ehrwürdigen Schneegegend wieder; Rappelkopf flüchtete sich, statt in ein Gartenzimmer, seiner Stimmung viel entsprechender in einen düsteren Kohlenkeller; und Habakuks Messer zum Zichorieschneiden ließ sich unschwer in ein Küchenbeil verwandeln. So wurde, was wir an Raimunds Werk als ziemlich gleichgültigen und uns fremd anmutenden Ballast empfinden, zu einem festen Rahmen, der sich organisch an den menschlich unvergänglichen Kern der Dichtung schloß.

Um diesem Werke, das wir lieben, zu neuem Leben zu verhelfen, haben wir den Vorwurf mangelnder Pietät nicht gescheut und wir glauben, wenn Raimund heute lebte, hätte er es auch nicht anders gemacht.

Arthur Kahane





Das Mirakel

Die Szene ward zur Kathedrale: gefangen sind wir in den Seitenschiffen, Zuschauer auf der Bühne. Im Dämmerlicht gotischer Dome schimmert die Wölbung; von oben verhallen lange Glockenrufe; durch die Spitzbogenfenster der Schiffe, durch die Rosette und Zwickel der Apsis schimmert gelblich gebrochenes Licht. Inmitten aber des Domes prangt in magischen Farben auf einem überhöhten Thron das Wunderbild: Madonna mit dem Kinde.

Mit langen Zügen stiller Nonnen belebt sich der Raum. Aus einer Sänfte steigt die alte Abtissin und übergibt mit vielen Bräuchen der schönen jungen Nachfolgerin die Hut des Wunderbildes und die Schlüssel. Da schreitet diese zum anderen Ende vor und öffnet, ihre erste Handlung im Amt, das riesige Tor des Domes: Volk strömt ein, aus Bergen und waldiger Landschaft sich vermehrend. Mit großen Zeremonien folgt der Zug des Klerus, umwallt von Fahnen, gefeit durch Kerzen in den Händen weißer Knaben: bis nun der Erzbischof im Schutz des Baldachins, die Monstranz steil vor die Stirn gehalten, durch den heiligen Raum getragen hat. Krüppel und Kranke schleppen sich zum Gnadenbilde – und als ein Gelähmter sich plötzlich vor ihm erhebt, bricht ein Schrei aus allen tausend Kehlen.

Der Dom wird leer, die Nonne ist allein. Aus ihren Gebeten aber lockt sie der Klang heiterer Weisen. Kinder schlingen die Reihenspiele draußen vor dem Tor des Domes, bergauf und nieder. Spielt nicht ein Spielmann auf? Ist er nicht schon in den Dom gehüpft? Verwirrt er die Nonne? Wer gibt dem Dämon die Kraft, so rasch die Fromme hinzureißen? Sie dreht sich, sie tanzt. Sie tanzt zum Lied vom Tode und vom Leben – in holder Aureole aber schweigt unbeweglich und lächelnd inmitten Madonna, die die Erde überwand. Enger umspielt die Nonne der Spielmann: draußen vor dem Domtor weist er ihr im Morgenlicht den Ritter – der ihr die Welt bedeutet. Zwei andere Nonnen kommen, schließen sie in den Dom ein und gehen. Nun ist es Nacht, und sie stürzt in den Wirbel der Versuchung. Sie betet die Heilige Mutter an – und draußen klopft der Stahlring des Ritters. Sie windet sich und findet keine Rettung. Wie im Wahnsinn greift sie nach dem Jesuskinde, das das Wunderbild in Armen hält: da schwindet es in glänzender Aura empor, das Tor aber springt auf, der Ritter steht davor und blickt sie an. Er stampft in den Dom; sie wehrt ihm, um sich zu erheben; er ergreift und trägt sie mit langsam klirrenden Schritten zum Domtor hinaus.

Mitten im einsamen Dome schimmert allein das Wunderbild, des Kindes beraubt. Da regt es sich zum erstenmal. Mit süßer Trauer steht die Madonna auf, den Gnadenmantel läßt sie fallen, sehr langsam steigt sie nieder vom Thron. Dann legt sie mit erschütternder Gebärde die große Krone nieder. Sie nimmt die Kutte der Nonne, die diese zu ihren Füßen ließ, und betet vor ihrem leeren Thron. Die Nonnen kehren in den Dom zurück. Zwei oder vier am Ende des Zuges erblicken das schreckliche Wunder. Hundert Nonnen werfen sich klagend nieder. Dann dringen sie auf die — verkannte — Schwester ein, sie zu züchtigen für ihre schlechte Hut. Da steigt sie zwischen ihnen auf. Sie lassen ab, stumm weichend vor der Heiligen. Ein Stern fällt vor ihr nieder. Mit großen Lobgesängen geleiten sie sie ins Kloster . . .

Fünf Intermezzi spiegeln das Leben der Nonne in der Welt. Die Fenster verdunkeln sich ganz; man verliert die Illusion eines Doms; ein paar Versatzstücke geben die Szenen der Welt. In weißer Hülle tanzt die Befreite vor dem Ritter, auf blumigem Hügel. Mit Mann und Hund und vieler Meute kommt ein Graf gezogen. Ein Kampf: der Ritter fällt. Der dicke Graf nimmt die Klagende mit sich fort. Bei dem Toten allein bleibt der Spielmann: als er sich aufgerichtet, gleicht er dem Tod und flötet die Todesweise.

Stockdunkel. Eine Masse Gestalten tappen durch die Schwärze. Nach wenig Augenblicken ist es hell: an fünf runden Tafeln singen und bechern viel hundert Ritter und Frauen. Die Mitte nimmt der Graf mit der Nonne. Zwischen den Bechern, hoch auf dem Tisch, tanzt sie für ihn, in wilder Trauer, mit melancholischer Wollust: ihr Spielmann reißt die Bebende hin und wandelt sie zur Bacchantin. Auf einmal schreitet ein junger Prinz mit den Seinen herein: sein Blick dringt ein und hält die Tanzende fest. Er fordert sie. Der Vasall verweigerts. Laß uns würfeln! Der Königssohn gewinnt und führt den Preis davon. Der dicke Graf stürzt sich ins



Das Mirakel: Domszene



Das Mirakel: Verkleidungen des Spielmanns

Schwert. Der Spielmann neben ihm ist der Tod und flötet die Todesweise.

Ein breites Hochzeitsbett ist bereitet: der Königssohn will sich der Schönen vermählen vor allem Hof. Sie spielen die Parodie einer Hochzeit, mit Clownerie und viel burlesken Scherzen. Da tritt der König selbst, vom Spielmann aufgestachelt, für sie ein und verbietet den Spaß. Es entsteht ein Gemenge: Vermummte stürzten sich auf den König – er wehrt sich und erschlägt den eigenen Sohn. Wieder pfeift der Tod seine Weise.

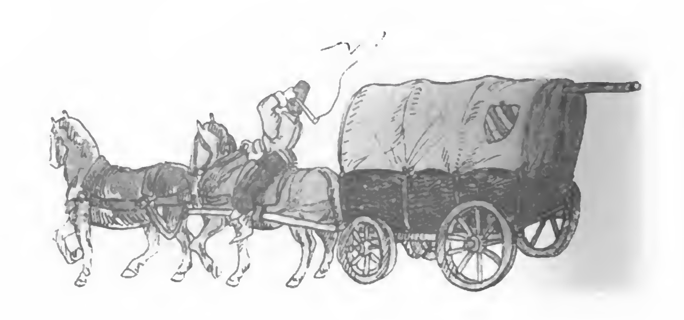
Das Hochgericht ist aufgeschlagen. Zwischen unzähligen wütenden Fäusten fährt der Karren der Sünderin herein. Im Hemd, steil gerichtet, bewegungslos, ragt die Schöne über tausend Köpfe. Der Inquisitor – ist es nicht der vermummte Spielmann? – mit der schwarzen Maske zwischen zwanzig schwarzen Richtern klagt sie ihrer Verbrechen an. Als er über ihr den Stab zerbrochen, stürzt der König vor, sie anbetend, ihre Füße küssend, und deckt sie mit dem eigenen Leib: es nützt ihm nichts. Der Henker hebt das Beil, sie senkt das Haupt: ein Schrei vereint das Volk zur Rettung ihrer Schönheit, sie wird auf ein Pferd gehoben und wie im Triumphe jagt sie davon, umbrandet von dem hypnotischen Jubel.

Ein Kriegszug mit Pferden und Hunden, Eseln und Wagen zieht vorbei, mit Armbrustschützen, Reitern und alten Kanonen. Die Nonne, gebrochen, ein Kind im Arm, schleppt sich hinterher. Der Spielmann zwingt sie empor: sie muß, im fahlen Licht eines Phantasmas, die Schatten der um sie Getöteten sehen, wie sie in langer Reihe, vom Ritter an bis zu den Ungenannten, mit spukhaft langsamen Schritten an ihr vorüberziehen, beim Ton der Todesflöte. –

Wieder sitzen wir im Seitenschiff des Domes. An langen Tischen bescheren die Nonnen den Armen und Kindern die Weihnachtsgaben. Zwischen ihnen aber wandelt, heilig, mit süßen Schritten Madonna, die zur Nonne ward. Als sie allein bleibt, legt sie mit dem Lächeln des Vorbewußten die Kutte nieder, steigt mit leiser Gebärde auf den Thron zurück, legt um sich den brokatenen Mantel – und nun, nun setzt sie die Krone wieder auf, die Krone. Das Domtor öffnet sich, und es kehrt die Nonne heim. In verzweifelten Gebeten windet sie sich vor dem Wunderbilde, das sie findet, wie sie es verlassen: ohne Kind. Wie im Wahnsinn drückt sie das ihre, das tote, der Madonna in die Arme. Diese aber, diese nimmt es auf! Wieder kehren die Nonnen zur Morgenandacht, wieder ringt sich stumm ein Schrei aus ihnen empor, als sie des neuen Wunders inne werden. Die Nonne

ist entsühnt. Madonna aber mit dem Kinde wird, dem einströmenden Volk voran, zum Domtor in den Tag hinausgetragen. Wieder tönen die Glocken von oben: sie schließen das Spiel.

Emil Ludwig





Das Mirakel



Die grüne Flöte

I.

Anlaß zum Entstehen der „Grünen Flöte“ war der Wunsch des Leiters des Deutschen Theaters, über schon früher von ihm geübte pantomimische Darstellungen hinaus, zu einer strengeren Stilform des wortlosen, nur von Musik begleiteten Dramas, zur Form des Balletts, zu gelangen. Seine pantomimischen Anfänge mögen ihn zum Weiterschreiten auf einmal eingeschlagenem Wege gelockt, Begegnungen mit einem auf alter Kultur und gepflegter Tradition ruhenden osteuropäischen Ballettkörper sein Interesse angeregt haben. Ein Zusammentreffen mit der jungen Tänzerin Lillibil Christensen, der Tochter des norwegischen Hoftheaterintendanten, bei einem Gastspiel des Deutschen Theaters in Christiania ließ den Wunsch zum Entschluß werden. Der Entschluß wurde zur Tat: man arbeitete sich rasch in die noch fremden, innerlich doch schon vertrauten Formen ein, fand eine günstige Handlung (deren Idee, weil sie von einem Dichter stammte, bald herrschend wurde), unterlegte sie mit Mozartischer Musik

und stellte das Ganze in ein Märchenchina, das mit seinem Schwarz und Gold einen Rahmen von strenger und reiner Stilisierung gab. So ist die „Grüne Flöte" entstanden.

II.

Dies ist der Inhalt des Balletts:

Der große Zauberer Wu aus dem Lande U hat mit seiner Schwester und Dienerin, der Hexe Ho, und mit seinen anderen Dienern einen Streifzug zum Fang von Menschen unternommen. Der Uralte braucht nämlich die Kräfte von jungen und blühenden Geschöpfen, deren Leben er aussaugt, um das seine erhalten zu können. Jetzt kehren sie in die Heimat zurück. Die Hexe führt eine Anzahl von edlen Königssöhnen und zarten Prinzessinnen, an einem Strick gefesselt, ihrem Bruder zu. Der sitzt in seiner Sänfte wie ein Pagode, sein hundertjähriger Leib ist starr und unbeweglich, nur die Augen leben. Er befiehlt den Prinzen und Prinzessinnen den Tanz, denn es ist ihm durch Zaubermacht



Die grüne Flöte: Am Fluß

gegeben, die Kräfte Tanzender in seine alten Glieder hinüberzuziehen. Einer der schlanken, blühenden Jünglinge nach dem anderen, alle die jugendfrischen Gestalten sinken welk und ihrer Kräfte beraubt hin, während der Böse, der sich immer mehr verjüngt fühlt, langsam aus seiner Todesstarre erwacht. Er verlangt den Tee, der von der Hexe unter Zeremoniell gereicht wird. Plötzlich erklingt aus weiter Ferne, von einem Windhauch herübergetragen, ein süßer Flötenton, der die Bösen erzittern, die Gefangenen aber, die man in den Harem – eine Art goldenen Vogelhauses – gesperrt hat, sehnsuchtsvoll die Köpfe heben läßt. Am sehnsüchtigsten schaut Fay-Jen aus dem Lande Thse, die schönste unter den Prinzessinnen, aus dem obersten Käfig, den man ihr angewiesen hat. Alles wartet; aber der liebliche Klang verhallt, das Flämmchen der Hoffnung in den Augen der gefangenen Königskinder löscht wieder aus, Zauberer und Hexe schütteln den Schrecken von sich ab und sinken mit ihrer dunklen Gefolgschaft beruhigt in Schlaf.

*

Aber der wundervolle Klang der Flöte ertönt leise von fernher noch einmal. Da verläßt Fay-Jen, die liebliche Prinzessin, ihren Käfig und flieht, getrieben von jenem Klang, in die Nacht hinaus. Ihre kleinen, eilenden Füße tragen sie durch die Einöden und Wüsteneien, Nebel breiten sich vor ihr, endlich erreicht sie das Ufer eines Flusses, an dem sie erschöpft niedersinkt. Die Einsamkeit umgibt sie und macht den Schlag ihres ängstlichen Herzens aussetzen. Da plötzlich klingt aus viel größerer Nähe wieder jene unendlich süße, lockende Stimme der Flöte. Sie kommt näher und näher und nun endlich erblickt man am anderen Ufer den Spieler selbst. Es ist Sing-Ling, der anmutige Prinz des Reiches Thsu. Die Prinzessin wiegt sich, halb träumend, zum innigen Spiel der Flöte. Dann aber gewahren sie einander, eine mächtige Sehnsucht ergreift sie beide, sie wollen einander zusinken, aber sie stehen an getrennten Ufern, nur sehnsuchtsvoll können sie die



Arme ausbreiten. . . Da spürt Fay-Jen eine Schlinge um ihren Fuß und sinkt erschreckt zurück: die Hexe, die zuerst ihre Flucht bemerkt hatte, und ihr nachgeschlichen war, hat die Schlinge geworfen. Jetzt zieht sie die Widerstrebende, Verzweifelte mit sich fort. Auch den Prinzen ergreift die Verzweiflung, er wirft die Flöte in den Fluß und springt selbst in die Wellen, um dort den Tod zu finden. Aber die Flußgöttin taucht aus der Flut empor, nimmt den Versinkenden auf, tröstet ihn gütig, gibt ihm die Flöte wieder und zieht ein Schiff aus den Wassern, in das sie den Verzweifelten steigen heißt; auf ihm soll er der Geliebten folgen.

*

Nach langem Schlaf, angefüllt mit den Kräften der ausgesogenen Königssöhne, erhebt sich der Zauberer von seinem Lager. Jetzt will er vor der Schönsten seines Frauenhauses, vor Fay-Jen, den Tanz der Werbung tanzen. Da entdeckt er ihre Flucht. Er schlägt voller Wut seine Sklaven, denen er die Schuld an ihrem Entweichen gibt. Doch gerade jetzt bringt seine Schwester, die Hexe, die Entflohene zurück; sie erzählt die Geschichte ihrer Flucht. Nun will der Zauberer die Widerstrebende gewinnen, er versucht es, indem er eine Gestalt,



Die grüne Flöte: Die Flucht

ähnlich der menschlichen, annimmt, vier von seinen sechs Armen, vier von seinen sechs Beinen fallen ab von ihm, aber die Prinzessin faßt ein Ekel; doch er will sie zwingen. Er schwingt auch die Geißel gegen sie; sie niederfallen zu lassen, hindern ihn ihr Blick und die übrigen Gefangenen, die sich schützend um sie drängen. Aber seine Macht ist noch nicht erschöpft. Er gebraucht seine stärksten Mittel und verwandelt sich in ein furchtbares Gewitter, das Fay-Jens Herz erbeben läßt. – Währenddessen aber hat sich auf dem Schiffe der Flußgöttin ihr Geliebter, der Prinz Sing-Ling, genaht. Der Zauberer schickt ihm seine Diener entgegen, die den Prinzen töten sollen, doch sie können nichts gegen die wunderbare Macht der Flöte ausrichten. Jetzt verstrickt ihn der Zauberer selbst in ein goldenes Netz, das dem Netze einer Riesenspinne gleicht, und entreißt ihm die Flöte, aber der Prinz durchschlägt das Netz mit seinem Schwert. In der Gestalt eines ungeheueren Drachens stürzt sich der Zauberer von neuem auf den Jüngling, zu rechter Zeit jedoch steigt die Göttin des Flusses empor und gibt ihm die verlorene Flöte zurück. Jetzt erst erkennt er ihre geheimnisvolle Kraft, von der er selber bisher noch nichts wußte; mit ihrer Hilfe

verfolgt er die Sklaven und treibt den Drachen, in den sich der Zauberer verwandelt hat, vor sich her in eine Felsenhöhle, wo das Untier immer mehr zusammenfällt und zuletzt – ebenso wie seine Schwester, der so der Lebensquell genommen ist – mit all dem goldenen Schein in Asche aufgeht. Der Prinz aber befreit Fay-Jen und alle, die mit ihr gelitten haben, vom Zauber und führt seine schöne Geliebte und die übrigen Gefangenen glücklich in die Heimat zurück.

III.

Diese zarten Fäden der Handlung galt es mit dem kräftigeren Gespinst der Bühnendarstellung zu umgeben. Aber so, daß die Zeichnung des Gewebes nicht verwischt wurde, sondern umgekehrt, jede reichere Ornamentierung, alle farbige Ausschmückung den Lauf der in den Mittelpunkt mündenden Hauptadern nur stärker und lebendiger hervortreten ließ. Musik, Kulisse, Kostüm, Maske, Mimik, Bewegung, Tanz waren nicht nur durchaus eigenartig und stilvoll zu gestalten, sondern vor allem dem befruchtenden Grundgedanken dienstbar zu machen.



Die grüne Flöte: Tanz des Zauberers

Sterns Märchenchina hat auf dieser Erde nie gestanden. Es ist ganz unnaturalistisch, selbst wenn man als zum Vorbild dienende Natur nicht chinesisches Leben, sondern chinesisches Theater betrachtet. Von beidem nimmt es Stimmung und Motiv, soweit es sie gebrauchen kann. Dieses China hat das Rokoko passiert (und hier Mozarts Musik zum Gefährten gewonnen) und wurde dann auf der heutigen Bühne wiedergeboren, deren stilistische Sicherheit und seelische und technische Verfeinerung es als Kennzeichen trägt.

Schwarz und gold sind die Grundfarben, die schon als Rahmen den Bühnenausschnitt umspannen. Andere Töne trägt nur das Licht herein. Trotzdem gilt es mehr als eine Stunde lang bei dieser selbstgewählten Beschränkung dem Auge des Zuschauers immer neue Anregungen zu geben, Wechsel eintreten zu lassen, dem Thema Fülle zu verleihn. Schwarze Vorhänge, Hinter- und Seitengründe, auf die mit goldenen Borten Garten, Höhle oder Landschaft gestickt sind, rauschen auf und geben dem Blick die nächste Szenerie frei. Riesenblumen von Gold schweben vom Himmel herab, schwarze Wolkenschleier fallen dichter und dichter, goldglänzende Gesteinzapfen senken sich, ein Käfighaus mit tausend goldenen Stäbchen wird sichtbar, ein Fluß, dessen Wellen aus leuchtendem Gold zu fließen scheinen, fällt von schwarzen Hügeln herab und rauscht, von seiner Göttin geführt, quer über die Bühne — deren Ausschnitt und Tiefe immer wechselt, so wie es gerade Tanz, Spiel und Bild verlangt.

Der Spieler, dessen Kostüm, Maske und Bewegung in die ihn umgebende Dekoration stets hinübergleitet, erscheint als ein Geschwister dieses Dekorativen, als seine rhythmische Verstärkung. Es hat in jeder Stellung den Anschein, als sei er, von der Musik zum Leben geweckt, gerade aus der Wand getreten, so eng verknüpft erscheint er mit dem rein Dekorativen (wie überhaupt Reinhardts schon bei der Pantomime geübtes Prinzip, im Probenverlauf Handlung, Musik, Dekoration und schauspielerische Bewegung ineinanderwachsen

und sich gegenseitig befruchten zu lassen, auch bei diesem Ballett die völlige Aneinanderbindung der einzelnen Elemente zur Folge gehabt hat). Diese Figuren sind auch in ihrer Bewegung eine Weiterbildung der Dekorationsformen, wie deren Fortsetzung sie schon rein äußerlich wirken; die stilistische Bindung schwarz-gold wird auch im Kostüm, in allem Gerät, ja selbst in den großen runden, goldglänzenden Schädeln und schwarzen Gesichtern der Sklaven durchgeführt. –

Als dritte und letzte Stufe rhythmischer Steigerung nach Dekoration und menschlicher Bewegung – es ist, als fielen nach und nach alle Schalen und das innere Thema des Balletts trete immer freier zutage – erscheint der Tanz. Wenn hier die Dekoration erstarrte Musik ist, die Bewegung sich langsam losringende, so erscheint er als die reine schwebende, losgelöste Melodie. Er ist, nicht nur äußerlich, das rhythmisch Stärkste, das immer am wichtigsten Punkt der Handlung zu stehen sich gewöhnt hat, das Fließendste, Befreiteste. Er löst alles Starre und erlöst es zum Menschlichen.

Heinz Herald



Aus der Werkstatt:

Der Reinhardtsche Darsteller
Wie Reinhardt mit dem Schauspieler arbeitet
Reinhardt und der junge Schauspieler
Die Maske des Schauspielers
Massenregie
Reinhardt auf der Probe
Die Drehbühne
Aus den Werkstätten
Musik bei Reinhardt
Komik, Groteske, Parodie
24 Stunden im Deutschen Theater

*

Der Reinhardtsche Darsteller

Drama und Schauspielkunst leben in einer Ehe Strindbergscher Prägung. Auch bei ihrem Machtkampf handelt es sich um die Herrschaft über das Kind, die Aufführung. Gelingt es dem Drama, das Theater in die Zwangsjacke seiner Kunstanschauungen zu zwingen, so können bald Bühnen annähernd gleicher Wertklasse ihre Darsteller austauschen, ohne daß wesentliche Störungen des Aufführungsstils zu fürchten wären. Beginnt dann die Herrschaft der redenden Künste zu erlahmen, weil die Literatur auf neuen Wegen nach neuen Zielen strebt, so hinterbleibt eine Bühnenkunst von seltener Stärke, weil das Theater sich in der andauernden Übung an Dramen gleicher Art einen ungemein reichen Vorrat von Ausdrucksmöglichkeiten und Ausdrucksfähigkeiten gesammelt hat. Auf dieser sicheren Grundlage versucht dann die Schauspielkunst ihr Reich auszubauen und eine selbständige Weiterentwickelung nach den eigenen Gesetzen der spielenden Künste zu wagen. Einen solchen immer wiederkehrenden Wendepunkt hat die Theatergeschichte beim Ausgang der naturalistischen Periode zu verzeichnen. Unter Verzicht auf die Führung der redenden Künste verbanden sich die spielenden mit den bildenden, und als sie von denen genug gelernt hatten, schwangen sie sich selbst zur unbedingten Herrschaft auf. Daß Max Reinhardt die Seele dieser Entwicklung war, geben auch seine Gegner zu, durch ihre Art, es zu bestreiten. Daß allgemeine Kulturströmungen, die auch außerhalb des Theaters in die Richtung drängten, in der Reinhardt ging, wirkend waren, wissen auch seine



Victor Arnold als George Dandin



Hermine Körner in „Maria Stuart"



Victor Arnold als George Dandin



Hermine Körner in „Maria Stuart“

Anhänger. Die meisten Bühnen suchten auf seinen Spuren zu gehen, und bemühten sich, Reinhardt nachzuahmen; einige blieben auf dem Wege stecken, einige verloren die Richtung, die Mehrzahl aber nannte die versuchte Nachfolge Reinhardts ihre eigene Bahn und hatte damit leider oft recht. Selbst die Schüler, die sich offen zu Reinhardt bekannten, sind nicht imstande gewesen, auch wenn es noch so hochwertig war, Gleichwertiges zu schaffen, weil Persönlichkeit unnachahmlich, ihre Ausstrahlung einzig ist. Macht man nun den Versuch, Darsteller von Bühnen annähernd gleicher Wertklasse auszutauschen, so wird man den Aufführungsstil erheblich gestört sehen. Das liegt daran, daß bei der selbständigen Entwicklung der Schauspielkunst jede Bühne das Gepräge der Persönlichkeit ihres Leiters in viel höherem Maße tragen muß, als in einer Epoche, in der die Vorherrschaft des Dramas Gleichförmigkeit der Spielweise bewirkt.

Dieses allgemeine Gesetz erfährt im Fall Reinhardt eine bedeutende Steigerung. Man hat schon dichteres Zusammenspiel gesehen, als auf den Reinhardt-Bühnen, und doch fällt mehr als irgendwo anders selbst der beste Darsteller eines anderen Theaters unweigerlich aus dem Rahmen der Aufführung, und wenn er auch ohne Partner auf der Bühne stünde. Das liegt sowohl in der Einwirkung der Persönlichkeit Reinhardts auf den Darsteller, in dem Einzelerzieherischen, als auch in den Kunstabsichten Reinhardts, die so vieles in engem Raum zusammenpressen, daß der Darsteller sich nur langsam in sie einleben kann.

Seit Reinhardt den entscheidenden Schritt tat, sich der herrschenden malerischen Anschauung zuwandte und das Malerische an seinem Urquell auffing, indem er das Licht sich untertan machte, hatte er den Schlußstein zu seinem Gebäude gefunden. Nun erhielt jene äußerste Ausdrucksstärke, jene letzte Hingabe aller Kräfte, jenes Zusammenpressen des Gesamtkönnens, das er herauszulocken versteht, den wesensverwandten Geist durch das Zusammenfassen und Auflösen



Max Pallenberg und Else Lehmann im „Biberpelz"



Gertrud Eysoldt als Katze im „Blauen Vogel"



Johanna Terwin in „Was Ihr wollt!"

der Form durch das Licht, nun war es möglich auch dem Scharfumrissenen, Bestimmten in Ton, Rede, Geste, Bewegung jenes Unbestimmte, Fließende zu geben, das immer über sich selbst hinausweist und den Schein des Unbegrenzten erweckend, immer bedeutend wirkt, weil es auch von an sich gleichgültiger Einzelheit auf ein unbegreifliches Ganze weist. Da nun dieses Unsichtbare nur zu Ahnende in Reinhardts Empfinden als Weltbild lebendig ist, kann nur er den einzelnen Darsteller so ausstatten, daß er in dieses Ganze sich einordnet.

Von diesem Weltbild zeigt eine Reinhardtsche Aufführung nur das deutlich, was gerade wichtig ist, deutlich gesehen zu werden; aber das scharf Sichtbare und das darüber Hinausweisende wird doch als Einheit fühlbar gemacht, so daß alles, das Umgrenzte und das Unbegrenzte, von der Harmonie eines einheitlichen Rhythmus bewegt erscheint. Es ist begreiflich, daß in dieses kunstvolle Geflecht sich nur der einordnen kann, der es oft erlebt hat, wie seine scheinbar eigenwillig geführte Linie dem Ganzen dient.

Reinhardts Kunst, dem Darsteller diese Linie zu zeigen und ihn auf ihr schauspielerisch so fruchtbar wie möglich zu machen, auch wenn diese Linie unscheinbar oder zusammenhanglos scheint, besteht in seiner Kraft, den Darsteller so zu führen, daß er sich gezwungen sieht, sich aus sich selbst heraus gegenständlich zu machen. Das Mittel Reinhardts, durch das er Wunder zu tun scheint, ist die Suggestion. Aber diese Suggestion nimmt ihre Macht aus der Sicherheit, mit der jede Figur Reinhardt gegenständlich vor Augen steht, mit der jeder Punkt absichtsvoll in das Ganze gesetzt ist, und diese Sicherheit ist die Frucht eingehendsten Fleißes. Diesem Fleiß ist nichts unwesentlich. Auch das scheinbar gleichgültigste wird im voraus genau festgestellt, gefeilt, aufs sorgsamste gewogen und erwogen. Jede Figur mit all ihrem Drum und Dran ist in das Gesamtbild der vorzubereitenden Aufführung eingezeichnet.



Paul Wegener in „Vertauschte Seelen“



Wilhelm Diegelmann im „Lebenden Leichnam"

Diese Kinder seiner Phantasie zeigt Reinhardt dem Darsteller auf der ersten Probe. Mit der Geduld und dem Scharfsinn eines Indianers umschleicht er den Darsteller und lockt ihn in die Hülle der darzustellenden Gestalt. Aber nicht prokustusmäßig zwängt Reinhardt den Darsteller in das fertig gemachte Bett, sondern er sucht es ihm passend und wohnlich einzurichten, zumal es offenbar von vornherein ein wenig auf den betreffenden Darsteller zugeschnitten ist. Und nicht nur bei den großen Rollen wird diese Vorarbeit geleistet, auch jede kleinste lebt als fertiges Bild bis zum Stimmklang und der Stimmlage, die Reinhardt mit schauspielerischer Meisterschaft jedem

ins Ohr klingen zu lassen versteht. So wächst der Darsteller, durch die Kanäle aller seiner Sinne mit der zugedachten Speise durchtränkt, zu der verlangten Aufgabe langsam heran, und entlastet von dem bewußten Mittragen des Ganzen kann er, getrieben von dem Willen des Führers, die Höchstleistung seines Könnens, in der Gestalt entladen, die darzustellen seine Aufgabe ist.

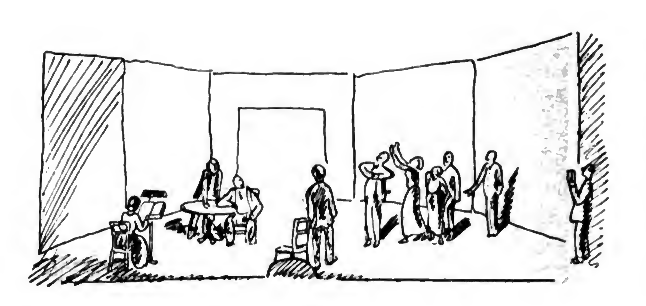
So weiß jeder Darsteller sein Vermögen einer Verwaltung anvertraut, die ihm den denkbar höchsten Zinsfuß verspricht. Deshalb gibt er sich Reinhardt in hemmungslosem Vertrauen hin und empfängt von ihm einen Reichtum, der auch den geringsten Darsteller in gewissem Sinne dem besten, der aus anderer Schule kommt, überlegen macht.

Carl Heine



Rosa Bertens als Mutter im „Scheiterhaufen"

Mit Genehmigung des Ateliers D'Ora'



Wie Reinhardt mit dem Schauspieler arbeitet

Ein Vormittag. Die Probe beginnt. Vom Tageslicht in die Staubdämmerung des Theaters. Ein Tasten durch dunkle Parkettreihen, die Hand fühlt sich am Stoff der Polstersessel entlang. Die Augen sind blind von Dunkelheit. Die Bühne vorn ein hellerer Ausschnitt in bläulich dunstigem Schimmer. Fahles Tageslicht fällt von oben in Streifen durch hängende Stoffsofitten. Die Bühne ist leer — ein paar unzusammenhängende Kulissenwände lehnen an der Seite. Diese Leere der Bühne! Ihre Keuschheit! Herzbewegend für den Schauspieler. Wie die unberührte aufgespannte Leinwand für den Maler!

Die Schauspieler kommen einer nach dem anderen. Langsam, mißmutig, wie verschlafen. Verschlossenheit in den Zügen. Die Stimmung des Aufsparens. Die vollkommene Latenz. Reinhardts Gesicht und Gestalt löst sich unten vor der ersten Parkettreihe aus dem Dunkel. Von oben blinzeln die Schauspieler mit einem Seitenblick hinunter nach ihm. Es erregt sie innerlich — doch scheinen sie gleich=

gültig. Eine Mischung von Kampfstimmung und Unruhe ist in ihnen. Reinhardt hat sein Buch in der Hand. Seine Miene trägt eine völlige Teilnahmlosigkeit. Der Morgen schiebt alle diese Abendmenschen mühselig vor sich her. Die Phantasie sitzt umher, vollkommen unbeweglich. Und wir wissen, wir müssen sie lösen. Man fürchtet sich. Die stärkste Energie ist dazu nötig. Was auf der Probe in der Nüchternheit eines Vormittags gewonnen wird — lebt doppelt auf in den Erregungen des Abends. Das künstliche Licht, das nun die Bühne dürftig für die Probe erhellt, ersetzt die Abendstimmung nicht, die Tagesstrahlen schneiden dazwischen. Und dennoch, diese Feindseligkeit des Morgenlichts, das überall einbricht zum Verstand und das innere Leben in Stücke teilen will, reizt schließlich auf als Kontrast. Auf einmal begreift man, wie die heftigsten Schmerzen hingehen im strahlenden Mittag auf weißem Pflaster durch die gleichgültig hastende Menschenmenge.

Reinhardt ruft uns aus der ersten Lethargie auf. Wir beginnen zögernd. Verschämt. Horchen in uns hinein. Unsere Stimme ist uns fremd. Auf einmal weckt uns ein Klang, ein bekannter Ton der eigenen Stimme! Die Melodie bewegt sich schüchtern. Reinhardts Blick antwortet mit einem Aufblitzen des Interesses. Leise wirft er eine Betonung in die Rede, wie man einen Erwachenden nur sanft anruft. Seine Blicke sind anhaltender auf den Schauspieler gerichtet — wir rühren uns. Wieder dazwischen ein inneres Stocken. Reinhardt nimmt sein Buch, wir hören zu — halb in Unruhe zu begreifen, halb mit gespieltem Widerstand in Verlegenheiten. Die eigene Hemmung des inneren Stromes empfindet man als Scham. Eine Entgleisung. Man überzeugt nicht. Man leidet. Reinhardt stellt sich abweicht scheinbar mit der Aufmerksamkeit zurück, um uns Zeit zu lassen, die Verwirrung zu lösen. Er schont uns. — Erfaßt er dann einen Ton des Aufschwungs von uns, hält er ihn unerbittlich fest, er läßt uns nun nicht los — kein Zurückfallen ist uns erlaubt. Er quält —

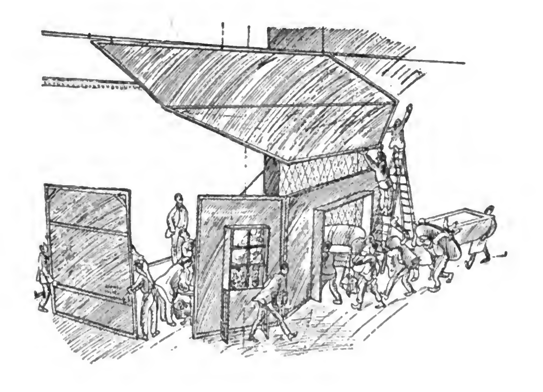
er treibt – er befreit jedes Zögern. Er wiederholt. Wir halten noch einmal die Zügel – straffen und lockern sie, bis wir den Sprung kennen. Einmal heiß geworden, schmelzen alle Hemmungen dahin. Ein Rhythmus von Heftigkeiten und Müdigkeiten schwingt. Reinhardt erfaßt ihn und biegt ihn. Wir geben uns dem Spiel hin. Wir fühlen den Partner, sein Gesicht, seinen Blick, seine Hände, seine Gestalt, seine Werbung und seine Gegnerschaft, seine Hoffnungen und seinen Streit. Reinhardt verbindet die Stimmen, reißt Distanzen – hält uns aufrecht in der Entzückung, zwingt uns zurück in die Synkope. Erschöpft läßt sich der Abgehende von der Szene im Hintergrunde der Bühne auf einen Stuhl oder auf ein Versatzstück nieder, bemüht, den inneren Aufruhr zu bändigen, ihn nicht abzugeben an die sinnlose Konstellation hinter den Kulissen außerhalb der Dichtung. Die Züge werden geordnet. Eine Selbstbeherrschung ergreift den Schauspieler, bis er wieder die Szene betritt – sich erlöst frei gibt oder in reinsten Intervallen den leichten Schritt der Rede zeichnet.

Reinhardt hat sein Buch. Wir unsere Rollen. Jeder hat das Seine mitgebracht, ausgearbeitet oder gelernt und trägt es in wichtigen Händen. Und Buch und Rollen und Ideen werden hier vom Strömen sich begegnender Sinne umgeschmolzen, vom Blut mit neuen Zeichen begabt. Was Buchstabe war und Gedanke, wird zum Gefühl – was Gefühl war, wird zum inneren Bild. Der „besondere Saft“ versenkt auch uns in ein Meer des Wahns! – Schön und lebhaft sind diese Träume auf der leeren Leinwand der Bühne. Aus dem Morphiat der Erregungen wachsen uns neue Dimensionen des Alls. Wir streben darin zu sein, wir ziehen die Realitäten heran. Die unsicheren Sohlen tasten nach Grund. Nun wird uns Tisch und Stuhl und Wand und Treppe zugeschoben, Farben umstellen uns. Unsere Kraft muß darin leben. Wir erwärmen die toten Dinge. Das Geländer einer Treppe reicht uns die eine einzige Geste, die unseren

Schmerz oder unseren Stolz aufklärt. Der Sessel ruft unsere wankenden Kniee herbei, ein Fenster lächelt uns Liebe auf die Lippen. Der Wind, die Bäume reden. Unruhvoll drängt sich die Schöpfung an uns, mündet in uns und formt uns. Nichts, was nicht durch uns, die Schauspieler, zum Leben auf der Bühne gezwungen wird, hat ein Recht dort zu sein.

Ein Requisiteur geht auf Zehenspitzen vorsichtig zu Reinhardt an die Rampe und fragt ihn: „Der rote Teppich spielt doch mit?" Dies Wort deckt den Sinn des Theaters auf.

Gertrud Eysoldt





Szene aus Sorges „Bettler“

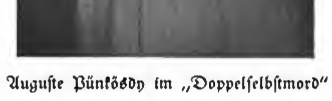
Reinhardt und der junge Schauspieler

Der Traum des Knaben ist zur Wahrheit geworden. Er steht auf den Brettern. Die Ausrüstung ist mager. Zwar ist er hundertmal Zuschauer und Zuhörer gewesen, er hat sich „Ideale“ gebildet, er hat Theaterschulen besucht oder beim großen Mimen Stunden genommen und nun bleibt von der ganzen Begeisterung nur das Zittern der Ungewißheit übrig. Aber der persönliche Kontakt mit denen, die ihm früher im unerreichbaren Olymp zu thronen schienen, läßt ihn allmählich zur inneren Ruhe kommen, die Augen öffnen sich – er sieht Mängel anderer und die eigene Nichtigkeit. Die Zeit der großen Zweifel wirft den jungen Schauspieler in gefährliches Chaos, aus dem eines Tages eine Erkenntnis ihn errettet.

Die Wirkung des Schauspielers beruht nur auf Suggestion. Die Sinne des Ungeheuers – Publikum – müssen gefesselt werden. Ohr durch den Wohlklang oder Penetration der Stimme, Auge durch Schönheit, Intensität, Pitoreskheit des Bildes. Beide, Auge und Ohr, sollen sich dann vereinigen zum Erwecken aller Töne der ganzen



Else Eckersberg und Johannes Riemann in „Fasching"

Auguste Pünkösdy im „Doppelselbstmord“



Hermann Thimig im „Doppelselbstmord“

Gefühlsskala von leichtester Freudigkeit bis zur tiefen Erschütterung des Schmerzes.

Auch das größte Genie unter den Schauspielern zieht diese suggestive Kraft, die sich in Wirkung umsetzt, nicht aus sich selbst allein. Kostüm, szenische Umgebung und Lichtwirkung unterstützen ihn. Bald aber fühlt er, daß das Erreichte nur eine Stufe sein kann auf der endlosen Leiter. So sehr auch Streben, Ehrgeiz, Arbeit, Leidenschaftlichkeit für Kunst und Erfolg angespannt werden, er fühlt, daß in ihm selber nicht alle Kräfte enthalten sind, um ihn weiter in die Höhe zu treiben. Und eines Tages erkennt er, daß der Helfer vor ihm steht. Er erblaßt, denn vor ihm steht einer, der so reich ist,

daß er mit dem Überfluß seiner Schätze verschwenderisch sein kann. Was ist die Natur dieses Reichtums? Es ist auch nichts anderes als die ungeheuere Macht der Suggestivität, die er auf den Schauspieler überträgt und auf diese Weise eine ungeheuere Erhöhung des Schauspielermittels — Suggestion — herbeiführt. Nie fühlt selbst



Helene Thimig im „Bettler"



Ernst Deutsch im „Bettler“

der junge Schauspieler, daß sein innerstes Wesen einer Vergewaltigung unterliegt, nie empfindet er Schwächung, der belebende Wert allein kommt zum Ausbruch. Es findet also eine Übertragung statt, — man könnte sagen — eine Veredlung wie die eines Baumes; denn alle Auswüchse werden zurückgedrängt, die vorhandene Kraft wird durch Zuführung eines neuen, fremden, edlen Elementes zu einer Art Maximum von Leistungsfähigkeit getrieben. Der ganze Vor-



Emil Jannings in „Weh' dem der lügt"



Werner Krauß als St. Just in „Dantons Tod"



Turandot



Paul Hartmann in „Volk in Not"

gang könnte gefährlich sein, wenn nicht Temperament und geistige Selbständigkeit des Objektes – des Schauspielers – erhalten blieben, so daß selbst, wenn die Zufuhr des Fluidums aufhören sollte, die Kräfte sich nicht vermindern können – vorausgesetzt, daß der Boden etwas wert ist, aus dem sie herauswachsen.

Ernst Deutsch

Die Maske des Schauspielers

Die große Revolution der Schauspielkunst, die als natürliche Begleiterscheinung derjenigen der dramatischen Dichtkunst im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts unter der Flagge: „Naturalismus“ den heiligen Tempel Thaliens von alten eingerosteten Übeln befreite und den Schauspieler, der in theatralischer Unnatur vom Kopf bis zu Fuß stak, zurück zur Wahrheit und Einfachheit der Natur brachte, hat wohl mehr Spuren hinterlassen, als man heute, da der Naturalismus – scheinbar – ein Bonmot von vorgestern, die Mode vom vorigen Jahr ist, gemeinhin annehmen und wahrhaben möchte. An den schlesischen Dialektstücken Hauptmanns bildete sich die moderne Schauspielkunst, um so geläutert wieder zu einer wahrhaften, vertieften und verinnerlichten, von aller äußerlichen Komödianterie freien Kunst der Menschendarstellung zu werden, die dann auch in der Darstellung des klassischen Stildramas Gelegenheit hatte, zu beweisen, daß Natur und Wahrheit jedem Stile spotten und jedem Stile gerecht werden. Und denselben Destillationsprozeß machte auch die Schminkkunst des Schauspielers, die Kunst der Maske durch.

Es sei ferne von mir, zu behaupten, daß nicht vor der denkwürdigen Erstaufführung von Hauptmanns: „Vor Sonnenaufgang“, bekanntlich die Geburtsstunde des Naturalismus, auch Schauspieler gewesen wären, die wahre Schmink- und Maskenkünstler genannt zu werden verdienten, die aus Schminke, Perücke und Bartwolle jede historische Persönlichkeit auf der Bühne zum Verwechseln ähnlich und zum Neid von Castans Panoptikum präsentierten – aber eben auch die Ansichten über die Schmink- und Maskenkunst haben sich geändert und geläutert.



Hans Waßmann in „Viel Lärm um Nichts"

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard

10*



Alexander Moissi in „Jedermann"

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard



Eduard v. Winterstein in „Jedermann"

Mit Genehmigung des Verlages Julius Bard

In Schminke getaucht von oben bis unten war die ganze deutsche Schauspielkunst, und wie die starre Schablone und verzopfte Konvention die Sprache der Schauspieler beherrschte und ihre Seele verkleisterte, so bedeckte fingerdicke Schminke das Gesicht, damit um Gottes willen niemand annehmen sollte, in der Seele des Schauspielers gehe etwas vor, das sich auf seinem Gesicht abspiegeln könnte. Ich weiß, die allzeit vorhandenen Verteidiger des Alten werden mich steinigen, aber ich nehme nichts von dem Gesagten zurück, das nur von eigenem Erlebten und Gesehenen diktiert ist.

Ich ging im Jahre 1889 zum Theater und habe, noch ehe ich nach Berlin kam, auf meinen Wanderjahren an Provinzbühnen mit Schaudern erlebt, wie das Gros der Schauspieler von einem gräßlichen Schminkfanatismus ergriffen war. Fingerdick mußte die Fettschminke auf dem Gesicht sitzen, das sich als eine leblose, starre Maske auf der Bühne präsentierte. Ja, es galt als ein Verbrechen, das manche Theater sogar mit Strafe belegten, ungeschminkt auf die Bühne zu gehen, selbst wenn der Zustand des Ungeschminktseins für den Charakter der darzustellenden Rolle wie geschaffen war.

Ich habe mehr als einmal erlebt, daß Schauspieler sich die unerhörteste Mühe gaben, so viel verschiedene Schminke aufzutragen, daß sie – geschminkt – aussahen wie ungeschminkt, nur daß die dicke Fettschicht dem Gesicht jeden Ausdruck einer seelischen Erregung versagte. Dazu kam eine Verschwendung von Haaren in Perücken und Bärten, die vollends dem Schauspieler jeden Rest von eigener Persönlichkeit nahmen. Wer, der noch jene Zeit miterlebte, erinnerte sich nicht mit Schaudern der „Helden", die ohne eine wallende Mähne, ohne einen langen Fußsack im Gesicht gar nicht denkbar waren.

Nun fegte der „Naturalismus" diesen ganzen Zopf mit so vielem anderen hinweg. Man fand, daß das Gesicht des Menschen doch wertvoller war, als ein verschmierter Puppenkopf, man benutzte die Schminke nur noch als nebensächliches Hilfsmittel, um die durch die



Leopoldine Konstantin als Tänzerin in „Sumurun"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Else Heims als „Minna v. Barnhelm“

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Camilla Eibenschütz in „Turandot"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Else Heims als „Minna v. Barnhelm"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Camilla Eibenschütz in „Turandot"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß

grelle Beleuchtung der Bühne natürlich veränderte Farbe des Gesichtes einigermaßen mit dem Alter und dem Charakter der darzustellenden Figur in Einklang zu bringen, aber wie gesagt, die Schminke wurde möglichst sparsam, ja geizig verwandt. Man hütete sich, die vielen und mannigfaltigen Adern und Fältchen des Gesichts, die in der kleinsten Veränderung so unerhört plastisch die Seele wiederspiegeln können, zu verschminken und zu verdecken. Man hielt es auch nicht mehr für nötig, daß der Liebhaber unbedingt Locken haben mußte, man fand ihn auch mit einem Bürstenkopf schön genug, wenn er sonst den Anforderungen eines menschlichen Aussehens genügte. Dies war nun natürlich sehr einfach und sehr leicht, in der Zeit des unbedingten Naturalismus, da man auf der Bühne Alltagsmenschen sah, die um so lebenswahrer wirkten, je ähnlicher sie dem wirklichen Alltagsmenschen waren.

Nun entwickelte sich die Schauspielkunst, der Naturalismus trug seine herrlichen Früchte, man kehrte in die hohen und heiligen Hallen des Stildramas zurück, und die Berliner Schauspielkunst, die sichtbar bahnbrechend und wegweisend vorging, suchte zu beweisen, daß sie eine durchgreifende Läuterung durchgemacht hatte, daß ihr das, was sie in jenen Zeiten der Armeleutestücke gelernt, nun auch die Kraft und die Herrlichkeit verliehen hatte, an die Darstellung der klassischen Stildramen mit derselben Vertiefung, derselben Beseelung, derselben Lebenswahrheit heranzugehen. Und auch hier ging damit Hand in Hand die Schminkkunst, die Kunst der Maske, die nun natürlich auch versuchen mußte, die gewohnte Wahrheit des Lebens in das höhere Niveau der Stilkunst zu übertragen. Und dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, daß ihr dies im besten Sinne und vollauf gelungen ist.

Die Persönlichkeit, das Persönliche, der Mensch ist die Hauptsache bei allen Masken, die wir in der Darstellung der klassischen Stücke unseres Repertoires sehen, natürlich je nach vorhandenen



Albert Bassermann als Shylock.



Paul Wegener als Jago
Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Josef Schildkraut als „Verlorener Sohn"
Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Rudolf Schildkraut als Vater im „Verlorenen Sohn"

Kräften bald mehr bald weniger vollkommen. Um ein krasses Beispiel vor allem herauszuheben: als Max Reinhardt den Faust inszenierte, erregte es bei allen eingefleischten Konventionspfuschern geradezu Entsetzen, daß der Darsteller des Faust den gewohnten langen Vollbart verschmähte und dem Publikum sein nacktes Gesicht zeigte, in dem nun allerdings Schmerz und Genuß, Gelingen und Verdruß sich abspiegeln konnten, ohne von der gewohnten Löwenmähne und dem Wilde-Mannbart vollständig überwuchert zu werden. Und warum? Weil im Texte die Worte zu lesen sind: allein bei meinem langen Bart... usw. Daß man diese Worte streichen könnte in dem Drama, in dem aus reinen Zeitgründen die herrlichsten Perlen Goethescher Dichtkunst gestrichen werden müssen, auf diese Kolumbusidee verfielen die armen Schreier nicht. Sie waren es eben so gewohnt. –

Noch ein Wort über das Kapitel der historischen Maske. Auch das ist ein alter Zopf des Theaters, daß die Darsteller historischer Figuren, deren Porträts irgendwo aufzutreiben sind, diese Porträts zu kopieren suchen in der Maske. Z. B. Philipp II, Götz von Berlichingen, Wallenstein. Man denke nur nach und gestehe ehrlich, welch ein Unsinn in dieser Manie liegt. Als ob Schillers Wallenstein, Goethes Götz mit dem wirklichen historischen Wallenstein oder Götz viel zu tun hätten.

Wenn das Charakteristische und Typische eines historischen Porträts sich irgendwie mit der dichterischen Figur deckt, so wird die stilisierte Maske sicher das Bild unterstützen, ohne daß sie sich in kleinliche Detaillierung zu verlieren braucht. Wem fiele hier nicht Lederers Bismarckdenkmal ein?

Ihren Gipfel erreichte die Geschmacklosigkeit und Unsinnigkeit der Porträtnachbildung in der Verwendung von Kitt. Falsche Nasen, falsches Kinn und dergleichen mußte herhalten, um dem Darsteller zwar eine historisch treue Maske zu geben, ihm aber jeden Rest von eigener Persönlichkeit zu nehmen. Selbstverständlich sind

derlei kleine Hilfsmittel erlaubt und angebracht, um Mängel in der Gesichtsform zu verdecken, wenn ein etwas verschärfter Nasenrücken dem Gesicht den Eindruck ganz besonderer Energie verleihen soll und kann, oder wenn – um ein Beispiel zu nennen – Bassermann als Marinelli sich eine lächerlich lange Nase macht, und so eine Physiognomie erzeugt, die zum Charakter seiner köstlichen Marinellifigur besser paßt, wie sein eigenes Bassermanngesicht – solche Ausnahmefälle sind immer möglich, aber im Prinzip halten wir doch daran fest, daß das Gesicht des Menschen seine Seele zeigt, daß die seelischen Erregungen eines Künstlers sich in seinem Gesicht wiederspiegeln, und er sie nicht mit Schminke und Bartwolle verdecken darf.

Eduard von Winterstein



Hans Pagay als Klosterbruder in „Nathan der Weise"



Lucie Höflich im „Weibsteufel"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Lillebil Christensen im Ballett „Die Schäferinnen"



Lucie Höflich im „Weibsteufel"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



Lillebil Christensen im Ballett „Die Schäferinnen“



Lucie Höflich im „Weibsteufel"

Mit Genehmigung von Becker & Maaß



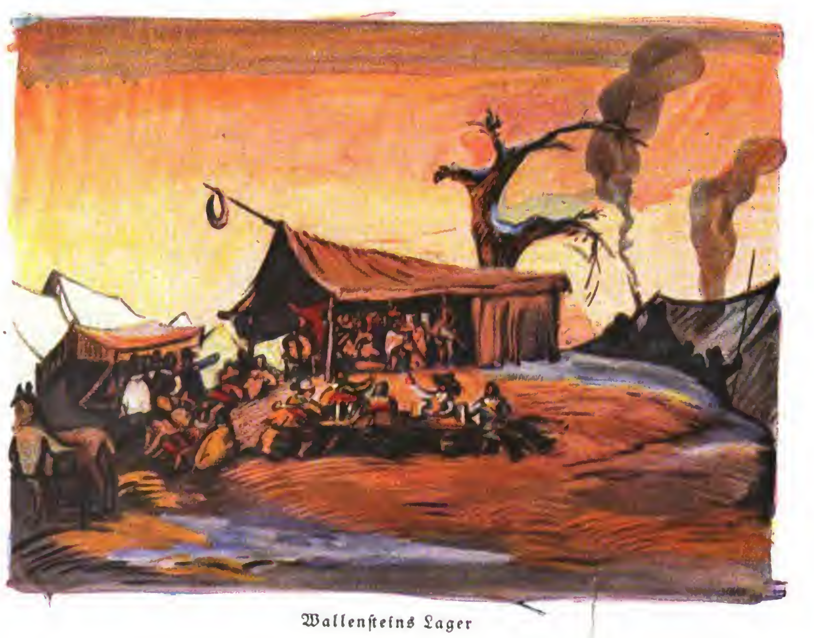
Lillebil Christensen im Ballett „Die Schäferinnen"



Faust 2. Teil: Helena=Szene

Massenregie

Wer eines der figurenreichen Bilder Rembrandts betrachtet, wird bemerken, daß die Hauptgestalten in hellem Lichte stehen, die Nebenfiguren aber im Schatten, und außerdem, daß die in stärkere Beleuchtung gestellten Figuren auch in ihrem Ausdruck und in ihrer Haltung, ihrer teilnehmenden Geste zeichnerisch und malerisch genauer durchgeführt, die in den Schatten gestellten Nebenpersonen dagegen flüchtiger behandelt sind, um — je mehr sie dem Vordergrund entrückt werden — nur als Masse zu wirken. Endlich, wie in der „Nachtwache", hört die Darstellung der Menschen ganz auf und wird nur durch die sich im Dunkel verlierenden Lanzen angedeutet. Auf diese Weise wird der Eindruck einer großen Zahl von Lanzenträgern vorgetäuscht. — Also Trennung des Hauptsächlichen vom Minderwichtigen und Ent=Individualisierung des Nebensächlichen. Nicht alle Maler verfahren auf die gleiche Weise. Raffael, Dürer z. B. führen mit peinlichster Genauigkeit jedes Detail des Bildes,



Wallensteins Lager

jede Figur vollständig aus. Während Dürer in sein Tagebuch schrieb, daß nichts als unwesentlich anzusehen sei, sagt der moderne Maler Liebermann, Kunst bestehe im Weglassen alles Unwesentlichen.

Dieser Unterschied der Anschauungen zeigt sich auch in der Art der Gruppierung. Bei den einen ein Nebeneinander von Figuren und Gruppen, die jede einzeln die Aufmerksamkeit des Beschauers in Anspruch nehmen (aber auch vom Gesamteindruck ablenken), bei den anderen ein Ineinander, ein geistiges Zusammenfließen, wodurch der Hauptakzent des Bildes, der Gesamteindruck stärker betont wird.

Solche Formunterschiede sind auch für die Tätigkeit des Regisseurs der Massenszenen von grundlegender Bedeutung. Er wird sich jeweilig zu entscheiden haben, ob entweder das individuelle Hervortreten jedes einzelnen oder die Gesamtwirkung als Masse anzustreben ist. Die Menge, die Gesellschaft, das Volk besteht zwar aus einer Fülle selbständiger Einzelwesen, deren jedes ein individuelles



Der verlorene Sohn: Die Heimkehr

Leben lebt. Jeder als Mensch hat seine Leiden und Freuden, doch müssen diese hier zurücktreten, wenn sie nicht in engster Beziehung zur Handlung stehen. Wo ein Einzelschicksal gezeigt werden soll, und sei es im kleinsten Ausschnitt, da entsteht eine Solorolle. Wenn es sich aber um das Schicksal einer Gesamtheit handelt, wenn die Masse der Menschen sich zu einem gemeinsamen Willen zusammenballt, dann muß das Einzelwesen untertauchen, dann kann nur die Masse als Masse große Wirkung ausüben. Nur das wesentliche darf da zur Geltung kommen. Solche Unterschiede ergeben sich z. B. zwischen dem leidenden Volk im „König Ödipus", den hungernden Bürgern in „Judith" und dem nach Brot schreienden Revolutionspöbel in „Dantons Tod". Im „König Ödipus" eine Einheit in Ton und Bewegung, viele hundert Arme zugleich emporgestreckt, ein Schrei, ein Klagelaut aus vielhundert Kehlen. In „Judith" Auflösung in Einzeltypen und Gruppen, ein gemeinsames Leid wohl, aber ein Leid vieler Einzelner. In „Dantons Tod" eine Verbindung beider Arten.

Was von der Einzelfigur gilt, gilt auch von den ganzen Ensemble=



Orestie: Chor der Greise



Orestie: Vor dem Palast

szenen. So wie jeder Figur im Stück ihre bestimmte genau umschriebene Tätigkeit zugewiesen wird, die sich aber doch bescheiden dem Ganzen unterordnen muß, so dürfen die Massenszenen als Ganzes auch nie den ihnen zugewiesenen Rahmen in der Gesamtdarstellung sprengen, wo dies dem Gehalte des Dramas widerspricht. Es ist darum sehr wichtig, über die Bedeutung der Masse im Rahmen des darzustellenden Werkes sich klar zu sein und festzustellen, ob die Menge selbst handelnde Person oder nur Hintergrund, Farbe, Begleitung der Handlung ist. Der wilde, stürmische, zügellose Lärm der in den Wald stürmenden Räuber darf sich hemmungslos austoben, hier brüllen nicht nur die neunundsiebzig Mitglieder der Karl Moorschen Bande, hier klingt der Freiheitsschrei einer die Ketten abschüttelnden Jugend, hier braust eine neue Zeit mit keuchendem Atem heran. An dieser Stelle gehört der Sturm zum innersten Gefüge des Dramas und ist keine beschreibende Illustration. Jede Milderung wäre hier Schwächung der Wirkung. Anders dagegen wird sich das Volk in der Gerichtsszene des „Wintermärchens" benehmen. Auch dies murrt gegen den Mißbrauch der Gesetze. Aber hier ist es nur Hintergrund, wirklich nur Klangressonanz der Handlung und darf daher nicht zu gleich starker Äußerung in Ton und Geberde gebracht werden. Welche Form und welcher Ausdruck in Bild und Ton aber auch angestrebt werden, alles Geschehen im Einzelnen oder im Ganzen, des Individuums oder der Menge, muß gegründet sein auf der Erkenntnis der menschlichen Empfindung. Diese in ihren vielfachen Äußerungen zu kennen ist ja die Aufgabe des darstellenden Künstlers überhaupt, solche Kenntnis kommt auch dem Spielleiter bei der Inszenierung von Massenszenen zustatten. Nicht immer ist die Psyche der Masse ein Vielfaches der Einzelseele, denn in einer Volksmenge werden viele bei ihren Äußerungen willenlos mitgerissen, aber manche psychische Bewegung des einzelnen Menschen kann auch bei einer großen Menge wahrgenommen werden. Plötz-



König Ödipus: Volksszene

liche, unerwartete Nachrichten der Freude oder des Schreckens rufen ein Erstarren, eine Art Lähmung hervor. Die Körper werden bewegungslos, die Stimmen versagen, und erst nach einer Pause der Entspannung löst sich dieser Zustand durch einen Schrei, durch ein plötzliches oder schüchtern beginnendes und bis zur Zügellosigkeit anwachsendes Lachen. Solche von Reinhardt glücklich verwandten Momente finden sich z. B. nach dem Urteilsspruch der Portia im „Kaufmann von Venedig", beim ersten Wort des Stummen in „Judith", mehrere untereinander abgestufte Stellen in „Lysistrata".

Zur Ausführung stehen dem Regisseur die gleichen Mittel wie dem Maler in realerer, ich möchte sagen in dreidimensionaler Form zur Verfügung. Für die Beleuchtung statt Pinsel und Farbe ein großer, die differenziertesten Möglichkeiten schaffender Beleuchtungsapparat, statt der gemalten Figuren lebende Menschen. Er kann die Menschen in helles Licht, in Dunkel und Halbdunkel stellen, er kann

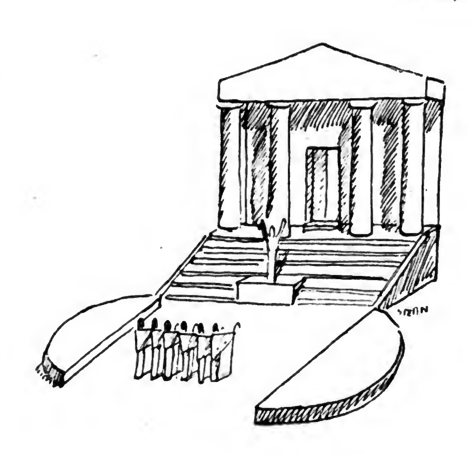
die Kostüme nach Einzelfarben und ganzen Farbgruppen verteilen, er kann jedem einzelnen eine besondere Tätigkeit zuweisen und kann solche Tätigkeiten auch wieder gruppenweise anordnen. Endlich, über die Grenzen hinaus, die der bildenden Kunst gezogen sind, kann er mit Stimme, Ton und Wort arbeiten und so Wirkungen der Einzelstimmen und orchestrale Wirkungen erzielen. Diese klanglichen Werte finden ihre höchste Bedeutung in den Sprechchören, die durchaus musikalisch aufgebaut werden müssen, und für die man möglichst Sänger zur Teilnahme heranzieht. Auf die unterschiedliche Sprechbehandlung der Chöre in „König Ödipus", in „Ödipus und die Sphinx", in der „Braut von Messina" und in „Lysistrata" sei hier nur kurz hingewiesen.

Das Menschenmaterial selbst endlich besteht im allgemeinen, da eine genügende Anzahl von Schauspielern niemals vorhanden ist, aus Statisten, Angehörigen aller Berufszweige. Das wertvollste Material fand ich als Chorleiter bei Reinhardtschen Aufführungen immer unter den Studenten (Frauen sind in der Regel eifriger als Männer), aber es gibt wohl keine Berufsklasse, die ich nicht schon unter „meinem Volke" gehabt habe, von der Generalstochter bis zu den Arbeitslosen aus dem städtischen Obdach, und mit freudiger Genugtuung stelle ich fest, daß die überwältigende Mehrheit all derer, die sich in den vielen Städten des Inlandes und des befreundeten und des jetzt feindlichen Auslandes unter meiner Leitung zusammenfanden und deren Gesamtzahl sich gewiß auf etwa hunderttausend Menschen belaufen wird, mit Eifer und Interesse der ihnen fremden Tätigkeit hingaben. Ich gedenke aller, wo sie auch weilen mögen, mit Freude und Dank, denn bei den meisten gelang es, Begeisterung für das Kunstwerk zu entfachen, und die Ausnahmen wurden eben mitgerissen. Die Behandlung so vieler Menschen erfordert nicht nur jene Diplomatie, deren jeder Regisseur überhaupt so sehr bedarf, sondern Kenntnis der Menschen, der Massenpsyche und eine gewisse Sug-

gestivkraft, anscheinendes Interesse an jedem Einzelnen, ohne aber den Blick für das Ganze zu verlieren.

Dieser Blick für das Ganze, ungeachtet der sorgfältigsten Einzelarbeit, ist ja eines der wichtigsten Erfordernisse des Spielleiters überhaupt, er ist auch die Gewähr für die künstlerische Abstufung der Bedeutungsakzente, also die Unterscheidung von Wichtigem und Nebensächlichem. Bewahrt er sich diesen Blick für das Ganze, arbeitet er also, wie Goethe sagt, vom Ganzen ins Detail und nicht umgekehrt vom Detail ins Ganze, dann wird er nie der Gefahr erliegen, daß irgend Nebensächliches, äußeres Bild, Massenregie — so wichtig und bedeutungsvoll sie als Beiwerk, Symbol, Unterstützung oder Umrahmung sein mögen — sich vordrängen auf Kosten des geistigen Gehaltes, des Dichterwortes. Ihnen allein wird im Dienste der Dichtung und ihrer dramatischen Darstellung der Spielleiter alles andere unterordnen.

Berthold Held

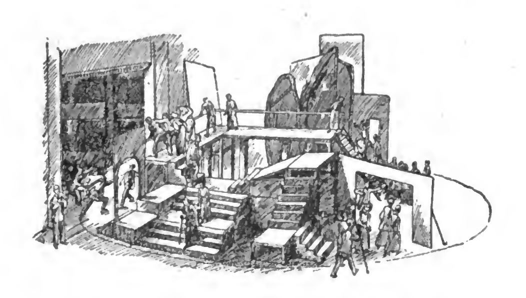




Winterballade: Der Hof von Bornhock



Winterballade: Schiffsbild



Reinhardt auf der Probe

Dem Dichter kann man bei der Arbeit nicht über die Schulter schauen, auch der Maler und der Komponist werden sich solche Annäherungen verbitten. Man ist bei ihnen, will man etwas über den Prozeß des künstlerischen Schaffens erfahren, auf Selbstangaben angewiesen, die meist spärlich fließen und zudem natürlich – da der Künstler in diesem Falle in einer Person beobachtendes Subjekt und beobachtetes Objekt ist – die Zeichen der Unvollkommenheit an der Stirn tragen. Anders verhält es sich mit dem Regisseur. Der Regisseur wird zwar, wenn er schafft, jede größere Öffentlichkeit auch ausschließen, aber die Art seiner Arbeit bringt es doch mit sich, daß ihn – ist erst einmal die Zeit der stillen Vorbereitung vorüber – in jedem Augenblick des Probenverlaufes eine Anzahl fremder Augen beobachten können. Das ist, besonders wenn es sich um einen großen Regisseur handelt, für denjenigen, der den Hergang des künstlerischen Schaffens überhaupt studieren will, um daraus wertvolle Erkenntnisse zu gewinnen, von großer Wichtigkeit. Denn es ist ihm hier, und nur hier,

gegeben, in das Innere des Künstlers während der Arbeit gleichsam hineinzuschauen.

Zwar habe ich Menschen, die gerade Reinhardt bei der Probenarbeit das erste Mal zu beobachten Gelegenheit hatten, öfters enttäuscht gefunden. Sie hatten sich wahrscheinlich vorgestellt, irgend eine Offenbarung, eine nervöse Sensation in diesen Stunden zu erleben und fühlten nun – zumal wenn Reinhardt auch gerade einen seiner „stillen Tage" hatte, an denen er nur beobachtet und keine zehn Worte spricht, – eine gelinde Enttäuschung; eine Enttäuschung, zu der auch gewiß, ohne daß jene Menschen es sich deutlich klarmachten, der ganze für den Uneingeweihten störende und ablenkende Eindruck der unfertigen Probenumgebung nicht wenig beitrug. So leicht freilich erschließt sich demjenigen, der in seinen Geist eindringen und seine Technik kennen lernen will, der künstlerische Prozeß der Inszenierungsarbeit nicht; man muß einem großen Regisseur schon eine Strecke weit folgen, um die Art seines Schaffens verstehen zu können: über Höhen und reizlose Strecken, auf schnurgeraden Wegen und durch Wirrnisse, durch unruhige und durch stille Tage. Dann aber wird man mehr als auf seine Kosten kommen. Und ich habe gerade Schauspieler, die das nach außenhin Fragmentarische einer Probe gar nicht mehr empfinden und ausschließlich auf den Kern zu schauen sich gewöhnt haben, vor allen Dingen aber wie kein anderer am eigenen Leibe die Hilfe eines Regisseurs spüren oder vermissen, nie anders als in den Ausdrücken höchster Anerkennung und liebender Bewunderung von Reinhardts Probenarbeit sprechen hören. –

Man hat sich oft bemüht, das Wesen des Regisseurs allgemein zu erklären und den Schlüssel besonders für Reinhardts Leistung zu finden, aber alle jene Deutungen, so viel Licht sie auch in die Dunkelheit dieser vor zwei Jahrzehnten noch fast unbekannten Kunst der Regie getragen haben, mußten sich doch immer durch die Fülle der Natur beschämen lassen, kamen stets einmal an den Punkt, wo die lebendige Per-

sönlichkeit, die sich nicht völlig berechnen läßt, des sauber zurechtgelegten Schemas spottete. Am besten wird man vielleicht noch auf der Probe, wo alles fließt und man den lebendigen Hauch des Kunstwerdens in jedem Augenblicke spürt, Reinhardts Art erkennen, für seine Leistung eine Erklärung finden, diesen ungewöhnlichen und jedenfalls in unserer Zeit einzigartigen Regisseur für sich selbst entdecken können. Es wird dann freilich nicht leicht sein, das persönliche Erlebnis anderen mitzuteilen.

Reinhardt kann auf zwei Proben durchaus verschieden wirken. Er ist, wie ich oben schon andeutete, an einem Tage ganz schweigsam, erscheint, wenn man ihn in seiner charakteristischen Haltung, den vornübergebeugten Kopf schwer auf die Hand gestützt, dasitzen sieht, fast wie ein Stummer. Spricht er an einem solchen Tage schon mal ein Wort, so kommt es zögernd und dann mit einem Ruck, wie unter einer Anstrengung, hervor. Er scheint nur Auge und Ohr zu sein und alles, was um ihn her vorgeht, in sich hineinzuziehen. Dann passiert es freilich auch einmal (wozu er meistens aber eines eintägigen Zwischenraums bedarf), daß die inneren Schleusen sich plötzlich öffnen und ein völlig Verwandelter, Befreiter vor uns steht.

Man kann sich schwer einen Begriff machen von dem belebenden Strom, der in den Stunden, in denen seine eigentlich spröde und fast verschlossen wirkende Natur sich innerlich gelockert und gelöst hat, von diesem Regisseur ausgeht. Dann sieht man, wie stark er in jedem Augenblick die Zügelung des Ganzen in der Hand hat, wie er alles in vorbestimmte Bahnen lenkt, die seine Phantasie schon durchmessen hat, ohne deswegen immer starr in jeder Kleinigkeit bei der einmal gefaßten Meinung auszuharren, wie er jeden Einzelnen befeuert, steigert, befruchtet, sein Innerstes mühsam ans Tageslicht bringt. Wenn man diese klaren, bestimmten und knappen Worte hört, die selbst den Raum der größten Arena mühelos zu durchdringen scheinen, bekommt man eine Vorstellung von der Klarheit seiner Anordnungen, von der

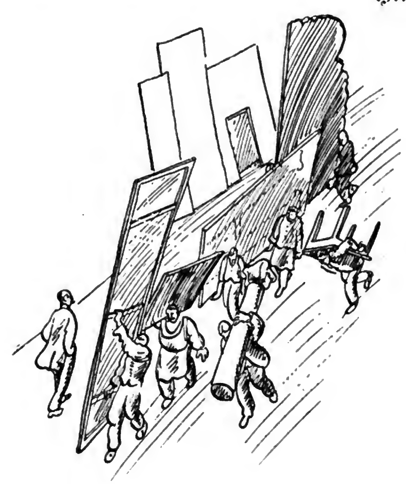
Plastik seiner inneren Gesichte, von der Intensität der hier geleisteten geistigen Arbeit. Dabei verliert sich Reinhardt niemals, wie mancher andere Regisseur, in eine äußere Ekstase. Er bleibt selbst in den Momenten des stärksten inneren Glühens nach außen hin ganz ruhig und ein nicht bedachtes oder gar unbestimmtes Wort kommt auch dann nicht über seine Lippen. Das Feuer, das er entzündet hat, scheint in den anderen immer viel stärker zu lodern als in ihm selber.

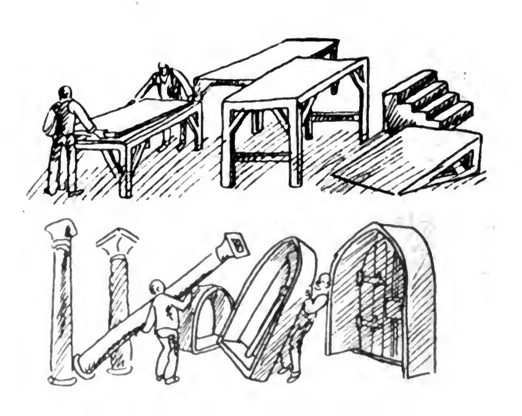
Reinhardt versteht es, den Mitschaffenden und besonders seinen Schauspielern durch die winzigste Geste, durch das kleinste Wort, durch irgendeine Tonfärbung schon, seine Absichten klarzumachen, sie durch Bewegung, Wort und Ton gleichsam hindurchschimmern zu lassen. Darum ist es ihm möglich, auch ohne größere äußere Kraftaufwendung seine Absichten klar vor die Menschen hinzustellen. Er reicht beispielsweise dem Schauspieler — vermöge einer ganz seltenen Technik, die sich hier der geistigen Gestaltungskraft zugesellt hat, — ein kaum in Hauchstärke gesprochenes Wort so hin, daß der Schauspieler den Ton sofort leicht abzunehmen vermag.

Manchmal, in der Hitze der Arbeit, verläßt freilich Reinhardt diese vollkommene und fast unbegreifliche äußere Ruhe auch und die Flamme der Leidenschaft beginnt selbst aus ihm sichtbar herauszuschlagen, ohne daß er darum aber auch nur für einen Moment die Beherrschung seiner Mittel — seiner Sprache, seiner Bewegungen — verliert. Dann kann es vorkommen, daß er, vormachend, alle Rollen hintereinander und durcheinander spielt, in einer Revolutionsszene zuerst auf der Rednertribüne, gleich darauf neben ihr, jetzt schon wieder in einer der steilaufsteigenden Abgeordnetenbänke, dann ganz vorn im freien Vorraum stehend, nacheinander die Reden aller Parteiführer hält und die Zwischenrufe ihrer Genossen einflicht, oder daß er bei einem Strindbergschen Gespenstersouper gleichzeitig die Rollen aller Beteiligten spielt und dabei keine ihrer Eigentümlichkeiten vergißt, weder die marionettenhafte Steifheit des einen, noch das vogelartige Surren

und Zwitschern des zweiten, noch die steinern verzerrte Liebenswürdigkeit, die schwatzhafte, hämische Herrschsucht und die dunkle böse Verhaltenheit der anderen — ja nicht einmal das ängstliche und lautlose Trippeln des alten aufwartenden Dieners. So verdichtet sich dann manchmal auf Momente bei der Probe die Atmosphäre stärker als irgend einmal am Abend. Man fühlt in solchen Augenblicken das Bedauern aufsteigen, daß die äußere Möglichkeit Reinhardt nicht gestattet, in Wirklichkeit einmal alle Rollen eines Stückes zugleich zu spielen. Und man bekommt eine Vorstellung von der inneren Welt eines Künstlers, der mit der ganzen Kraft des Willens seinen Geist dem Stoff, in dem er arbeitet, aufzuprägen sich müht und dem doch, bei aller erfolgreichen Durchsetzung, die ewige Künstlertragik nicht ganz erspart bleibt: zu sehen, daß die großen brennenden Bilder seines Inneren in der stumpfen Materie „Theater" nicht restlos Gestalt erhalten.

Heinz Herald



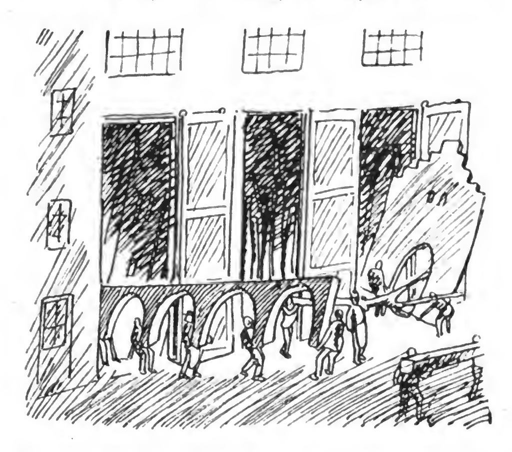


Die Drehbühne

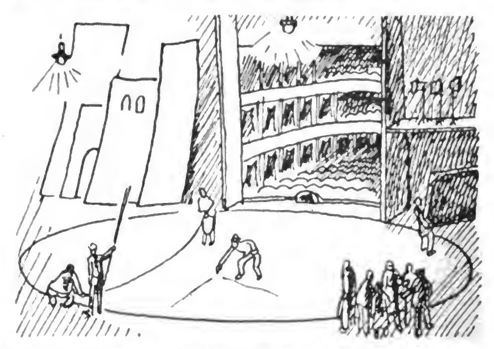
Der Aufbau für ein Stück

Drehbühnen wurden eingeführt, als neue künstlerische Prinzipien für das Bühnenbild geboten erschienen. Man wollte plastische Wände, Säulen, Balustraden, Bäume usw. auf der Bühne haben, Architekturbestandteile, die beleuchtet, den Reiz von Licht und Schatten ermöglichten. Aber diese Bestandteile waren schwer transportabel, ihr Umbauen nach jedem Bild hätte lange Zeit in Anspruch genommen, hätte die Stücke endlos verlängert. Ohnehin galt es endlich einmal, dem großen Übel des allzuhäufigen Vorhangfallens zu steuern. Viele große klassische Meisterwerke konnten nur in Bearbeitungen aufgeführt werden, bei denen trotz aller Pietät für das Dichterwort oft wertvolle Szenen wegbleiben mußten, aus dem einfachen Grunde, weil sonst die Dauer der Aufführungen, infolge häufigen Szenenwechsels, sich ins Unendliche verlängerte. Die Dreh-

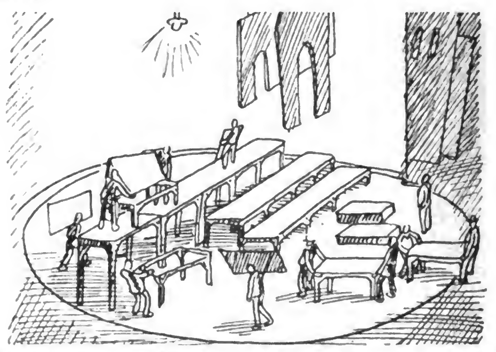
scheibe, auf der die Szenerie schon vor Beginn der Vorstellung aus plastischen Teilen aufgebaut ist, und die durch Drehung einen raschen Szenenwechsel ermöglicht, erfüllte, was angestrebt wurde. Durch praktische Erfahrung bildete sich hier eine ganz besondere Technik heraus, eine Aufbautechnik auf der Bühne, die sich in fast allen wesentlichen Punkten von der früheren Art des Szeneriebauens unterscheidet. Die Scheibe mußte, um möglichst vielen Szenen Raum zu geben, bis auf den Zentimeter ausgenutzt werden. So wurde notwendig, die zu bauenden Szenenbilder so miteinander zu kombinieren, daß die Rückwand des einen Saales beispielsweise die Hausfassade eines anderen Bildes oder die niedere Decke einer Bauernhütte die gangbare Oberfläche eines Hügels bildeten.



Man denke sich einen Riesenbaukasten. Podeste in allen Größen, Stufen, Säulen, Fenster und Türen mit ihren Dickungen, Baumstämme, Mauerteile usw. stehen in großen Magazinen aufgestapelt.



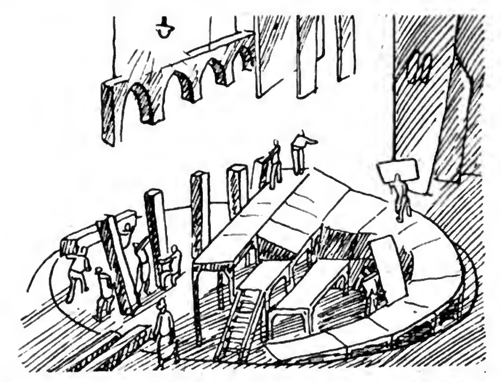
Während auf der noch leeren Scheibe, die ein Rundhorizont wie ein hoher Turm umschließt, mit Meßleine und Kreide der Baugrundriß aufgezeichnet wird, werden die Teile des Bühnenbaukastens herbeigetragen. – Nehmen wir an, es gälte einen Hügel und eine große, auf Säulen ruhende Halle als Hauptbestandteile der benötigten Szenerie zu bauen.



Zuerst stellt man aus geraden und schrägen Podesten aller Größen den Hügel zusammen.



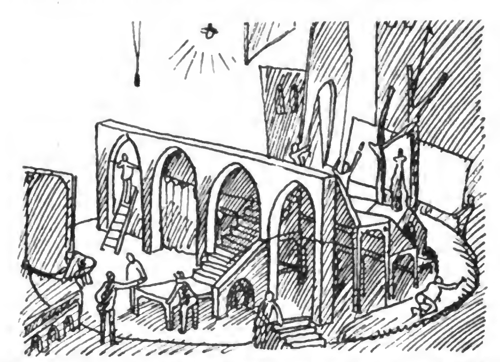
Die beiden Schäferinnen (Ballett)



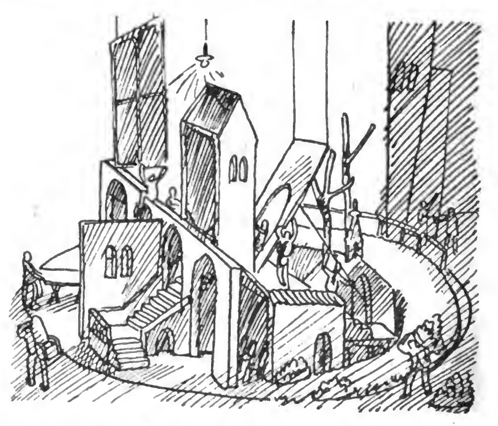
Dann die Säulen der Halle, die oben durch gotische Bogen miteinander verbunden werden.



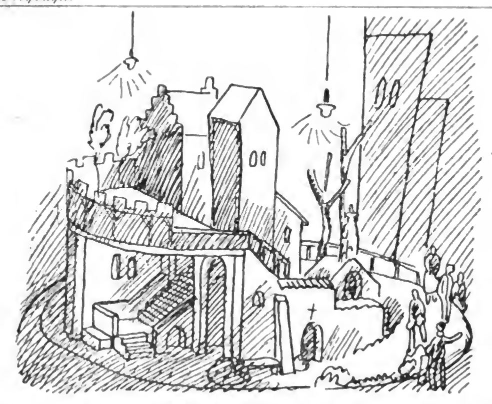
Der Säulenbau wird durch aufgelegte Platten mit dem Hügel verbunden. Die Hügeloberfläche wird so vergrößert und die Saaldecke ist gleichzeitig geschaffen. Mit dickem Rasenteppich belegt und mit Baumstämmen besetzt erscheint die Hügeloberfläche weiter ausgebildet.



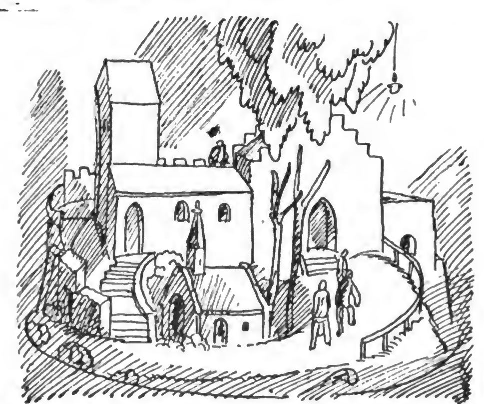
Nun baut man die Halle innen aus, teilt sie durch Wände in zwei Räume ab, deren einer einen Treppenaufgang enthält.



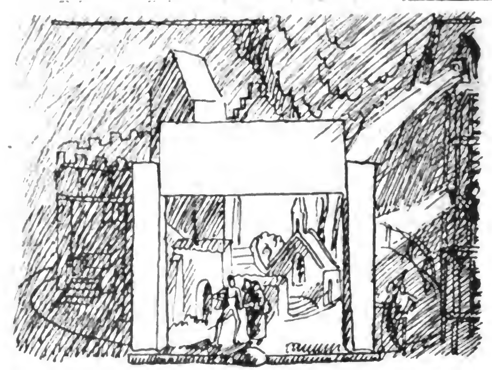
Oben auf dem Hügel errichtet man eine Burg mit Zinnen und Türmen. An anderer Stelle eine Kapelle, einen Kirchhof, eine Terrasse.



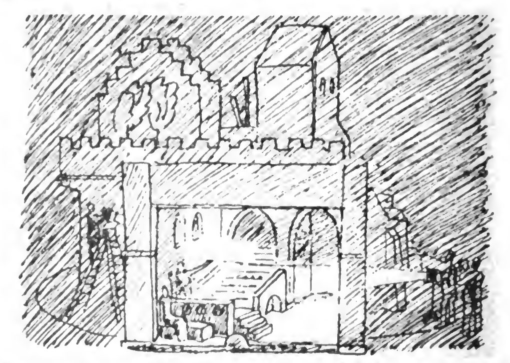
Nach allen Seiten ausgebildet, ist der Aufbau in seinen Hauptzügen fertig. Welche Seite man auch der Bühnenöffnung zudreht, der Beschauer erblickt ein neues Bild.



Das Spiel kann beginnen!



Der komplizierte Beleuchtungsapparat tritt in Tätigkeit.



Durch Fenster oder Türöffnungen fällt das Scheinwerferlicht in die Innenräume, große Laternen mit farbigen Scheiben erleuchten Horizont und Landschaft; ohne Stockung ist raschester Szenenwechsel möglich, ist das illusionstörende Herausreißen der Zuschauer aus der Stimmung eines Dramas durch Pausen vermieden.

Ernst Stern



Aus den Werkstätten

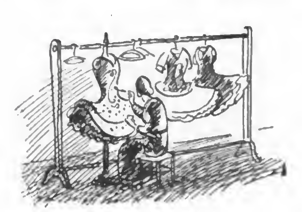
Die Tätigkeit in den Werkstätten beginnt, sowie der dekorative Plan für ein Stück vom Regisseur mit dem Maler, der die künstlerische Ausgestaltung der Bühne unter sich hat, besprochen und die einzelnen Szenen probeweise aufgestellt worden sind. Nach Skizzen, die nun von den Einzelszenen entworfen werden, wird ein plastisches Modell des Aufbaues angefertigt. Der Leiter der Dekorationswerkstätten disponiert dann die Arbeit, nachdem vorher ein Kostenanschlag aufgestellt worden ist.

Das allgemein bei den Reinhardtschen Theatern übliche Drehbühnensystem und das damit verbundene der plastischen Dekorationen verlangt einen anderen Arbeitsmodus als er sonst an Theatern üblich ist. Hintergründe und Seitenkulissen aus bemalter Leinwand fehlen

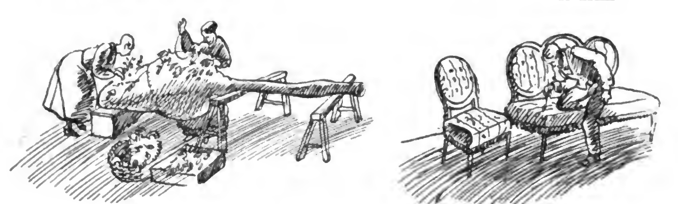




vollkommen, alles ist fest und solid. Die Zimmerleute fügen Wände, Mauern, Pfeiler, Säulen, Treppen, Portale, Felsen, Bäume aus Latten, Brettern, leichten Balken zusammen. Große Wandflächen werden mit dünnen Holzplatten oder Leinwand benagelt. Der Kacheur bildet dann die Wände, Säulen, Baumstämme, Felsen, Balustraden plastisch aus, bringt Ornamente an. Und zum Schluß kommt die Farbe und gibt allem erst das richtige Aussehen. Plastische Terrainteile, die überall für den Darsteller gangbar sein sollen, werden von den Tapezierern mit dicken Polstern aus Holzwolle bezogen, die den Schritt dämpfen. Auf der Bühne bedeckt man diese gepolsterten Hügel dann je nach Bedarf entweder mit Rasenpelle, grünen Bastfasern in Büscheln auf Leinwand genäht, oder mit Sandteppich, einem dicken gelblichen Plüsch, der in allen natürlichen Farbabstufungen gebraucht wird. – Aus Ruscuszweigen, die man auf Leinwand dicht nebeneinander aufnäht, stellt man Gartenhecken, verschiedene Arten von Bäumen und Büschen her. Aus einer







Mischung von Leim, Papier und Sägespänen erhält man einen Aufstrich, der das Rauhe der Mauern und Steine nachahmt. Die Arbeit für Bühnenausstattung erfordert viel Erfindung und außerordentliche Erfahrung, insbesondere auf dem Gebiete des Materials. Die herzustellenden Gegenstände müssen außer der dekorativen Wirkung, die ihnen zukommt, noch leicht transportabel, solid, aber auch wohlfeil sein. – Sind die einzelnen Bestandteile des dekorativen Aufbaues fertig, werden sie auf die Bühne gebracht, auf der Drehscheibe zusammengestellt und ineinandergepaßt. – Inzwischen sind auch die notwendigen Möbel entweder neu hergestellt oder aus vorhandenen Beständen umgearbeitet worden. Auch hier ist Findigkeit und Anpassung die Hauptsache. Alte Rupfen oder Samtstücke, mit Streifen oder Blumen bemalt, geben oft die allerschönsten Renaissance- und Barockstoffe. Hier gilt im allerstärksten Maße der







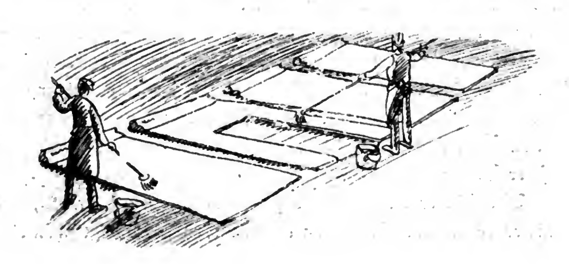
Grundsatz: nicht das „Echte“ wirkt auf der Bühne am stärksten, sondern das „Echtaussehende“. Mit dem Dekorationsatelier verbunden arbeiten noch eine Schlosserei und eine Elektrikerwerkstatt. –

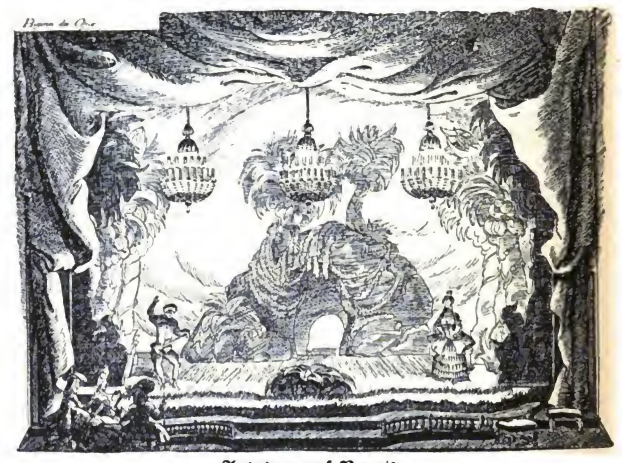
Gleichzeitig beginnt auch in den Schneiderwerkstätten die Ausstattungsarbeit. Auch hier geht allem voraus die Festlegung des Grundplanes durch Regisseur und Maler. Es werden Figurinen gezeichnet, die die einzelnen Personen im Stücke zeigen. Diese Skizzen berücksichtigen nicht nur die Eigenart der Rolle, sondern auch die Eigenart des Darstellers. Das Aussuchen der Materialien für die Kostüme erfordert eine ganz besondere Sorgfalt, hier sind ja eine ganze Fülle von Momenten in Betracht zu ziehen. Da ist in erster Linie zu erwägen, welche psychologische Farbe käme einer Rolle etwa zu, wie steht aber dann diese Farbe zu den Farben der gleichzeitig Auftretenden, wie steht sie zur Farbe des Schauplatzes und endlich wie verhält sich die Farbe zu den für eine bestimmte Szene erforderlichen Beleuchtungseffekten. Dann tritt die Frage auf: was soll das Material sein? Seide, Wolle, Samt, Leinen usw.?! Es kann vorkommen, daß reiche und kostbare Stoffe nichtssagend wirken, weil die Beleuchtung die Wirkung tötet, oder es kann ein billiges

Material durch Licht ungeahntes Leben erhalten. Das Licht ist überhaupt der große Zauberer der modernen Bühne. — Und noch viele andere Dinge müssen in Betracht gezogen werden, nicht zum letzten die ökonomische Seite. — Auf den Proben muß festgestellt werden, wie und wann Umzüge der Darsteller stattzufinden haben, wieviel Zeit z. B. die Darstellerin hat, ihr weißes Kleid gegen ihr grünes umzutauschen, welche Manipulationen der Darsteller mit seinem Kostüm vornimmt: Zieht er es etwa auf der Bühne aus (dann muß es ja anders gearbeitet werden), klettert er damit über eine Mauer (dann darf es ihn nicht daran hindern) usw. Auch die Leiter dieser Werkstätten müssen erfahrene und findige Leute sein. Sie müssen mit unfehlbarer Sicherheit die Wirkung der Materialien kennen, müssen imstande sein, Schnitte förmlich zu erfinden, und ihr allervornehmster Grundsatz muß vor allen Dingen außerordentliche Schnelligkeit im Arbeiten sein.

Für alle diese komplizierten Arbeiten ist die Zeit stets sehr beschränkt. Drei Wochen für eine große Ausstattung ist schon eine auffallend lange Zeit für den Betrieb des Deutschen Theaters. Es sind schon Ausstattungen für große klassische Stücke in 14 Tagen angefertigt worden. Von allen wird ein äußerstes Anspannen der Kräfte verlangt. Das schnelle Arbeiten ist für die Werkstätten eines Theaterbetriebes die wichtigste Bedingung.

Ernst Stern





Ariadne auf Naxos

Musik bei Reinhardt

Das Zusammenarbeiten mit Reinhardt ist für den Musiker deshalb so interessant, weil sich für ihn im Probenablauf immer neue Ausblicke eröffnen. Man spürt bei der Arbeit mit diesem Regisseur, wie nahe er dem Wesen der Musik steht, die er in einem Umfange wie vor ihm kein anderer in den Dienst des Theaters gestellt hat. Aber nicht nur im Quantitativen zeigt sich seine Neigung für diese Einzelkunst im Rahmen des Gesamttheaters, man hat manchmal durchaus das Gefühl, daß Reinhardt Letztes, Unaussprechliches auf der Bühne nur glaubt durch Musik deutlich machen zu können.

Wie sehr er die Musik als zum Werk gehörig betrachtet, wie ganz er sie in seine Schöpfung einzubeziehen sucht, zeigt schon eine

äußere Anordnung: die wechselnde Placierung des Orchesters. Bei Raimund, bei Nestroy, überhaupt bei allen Possen und Volksstücken sollen Dirigent und Musiker mit ihren Instrumenten und Lampen sichtbar für das Publikum ihren Platz vor der Bühne haben, im „Sommernachtstraum“ ertönt die Musik unsichtbar von unten her, und alles scheint auf diesem Untergrunde zu ruhen, aus ihm gewachsen zu sein, in „Viel Lärm um Nichts“ klingt sie aus den Büschen und Hecken auf der Bühne selbst. Zumal bei Shakespeare mit seinen unzähligen musikalischen Beziehungen und Anspielungen liebt es Reinhardt, die — kostümierten — Musiker unmittelbar auf die Bühne zu stellen, und diese kleinen Orchester spielen dann auch stets selber und markieren nicht etwa bloß auf ihren Instrumenten für eine verborgen aufgestellte Musik. Und bei Molière läßt er mit Vorliebe die im Stil der Zeit gekleideten, von kostümierten Dienern begleiteten Musikanten aus dem Vorhang treten und sich vor der Bühne um ein altes Spinett gruppieren.

Reinhardt gebraucht aber die Musik nicht nur für den Zweck der Begleitung, sondern auch für den nicht minder wichtigen der Bindung. Mit ihr füllt er dunkle Verwandlungspausen und übertönt das Rollen der Drehscheibe. Für wie wichtig er das musikalische Element hält, zeigt unter anderem die Tatsache, daß ihm große Orchester und Riesenchöre nicht für alle Zwecke ausreichend erschienen, und er deshalb im Deutschen Theater sogar eine vollständige Orgel einbauen ließ.

Reinhardt legt schon bei der Ausarbeitung seines Regiebuches alles wesentliche für die Musik fest, hier finden sich Winke für den Komponisten, die an Genauigkeit nichts zu wünschen übrig lassen und über Stimmung, Dauer, Tonstärke und Zusammensetzung Auskunft geben. So erreicht er es, daß Stimmung und Umfang der Musik immer seinen Regieabsichten entsprechen und das Wesen des Werkes, wie er es empfindet und durch seine Inszenierung zum Aus-

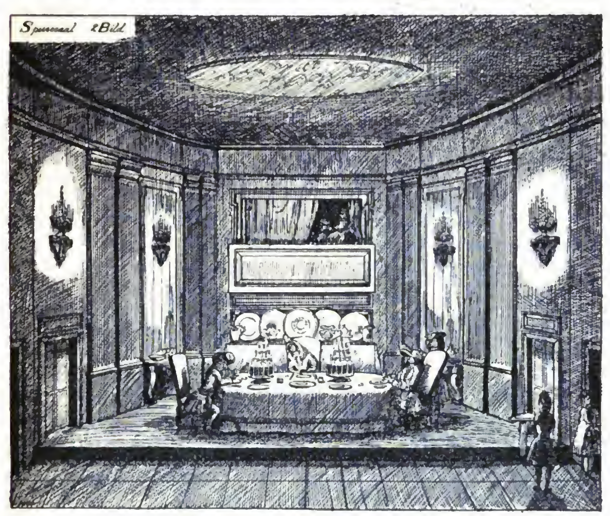
druck bringt, wiederspiegeln. Erinnert sei nur an Humperdincks zarte Begleitung des Liebesspiels in „Was Ihr wollt", an Leo Blechs Jahrmarktsmusik zur „Widerspenstigen", an die barbarischen Urklänge beim Erscheinen des Königs im „Lear".

Oft läßt Reinhardt sein Stilgefühl in solchen Fällen auf alte Musik zurückgreifen oder er stellt einem Komponisten die Aufgabe, Musik in irgendeinem Zeitstil zu schreiben. Beispiele für die erste Methode sind die Verwendung altfranzösischer Melodien bei Molière und beim Ballett (Rameau und Lully) und das Einflechten alter walisischer Tänze in „Heinrich IV.", dessen Schenkenszene sie mit warmem und behaglichem Leben erfüllen. Die zweite Art wurde in „Jedermann" durch eine Musik, die mittelalterlichen Weisen angenähert war, erprobt. Noch wichtigere Aufgaben als Untermalung, Begleitung, Verbindung, werden manchmal der Musik bei Reinhardt gestellt, wenn sie — wie in der „Komödie der Irrungen" — dem ganzen Spiel den Rhythmus anzugeben hat. Hier muß aber wenigstens kurz der Ballett- und Pantomimenmusik gedacht werden, die gleich im Hinblick auf die Handlung geschaffen wird, sich völlig mit ihr verwächst und dann wiederum jeder schauspielerischen Bewegung als Grundlage dient.

Im Reinhardtschen Inszenierungswerk hat aber die Musik auch an Stellen, an denen sie weniger deutlich hervortritt, wichtige Funktionen zu übernehmen. So unterstützt Chopins Impromptu Cis-Moll, das, auf dem Klavier gespielt, aus dem Windtoben herausklingt, sehr stark die Spukstimmung in Strindbergs „Scheiterhaufen"; so gibt die diskrete Musik, die in der Sternheimschen Bearbeitung des „Geizigen" zur Toilette des jungen Lebemanns Cleant ertönt, dem pantomimischen Vorgang nicht nur mehr Fülle, sondern sie verleiht auch ganz von selbst allen Bewegungen der aufwartenden Dienerschaft einen stärkeren Rhythmus; so malt das leise ferne Spiel von Streichern, untermischt mit Singen und unterdrücktem Jauchzen

(das auf der Bühne in Grazianos lustigem Trällern und Pfeifen eine Fortsetzung findet) im „Kaufmann von Venedig“ das Karnevalstreiben in den Gassen und Kanälen aufs glücklichste.

Damit betreten wir aber bereits ein Gebiet, auf dem Reinhardt durchaus als Reformator gewirkt hat – das große Gebiet der Geräusche auf dem Theater. Keiner vor ihm ahnte auch nur, welche Bedeutung dem Geräusch als Stimmungsfaktor auf der Bühne zukommt. Diese Geräusche, die Reinhardt gleich bei der Lektüre des Stückes in seinem Inneren hört, und die später in der Realität oft mit schwerer Mühe nachgeschaffen und technisch ausgearbeitet werden müssen, komponiert er mit ihrem Anschwellen, Wiederzerfließen, sich



Der Bürger als Edelmann
zu spielen vor der Oper „Ariadne auf Naxos“
Speisesaal

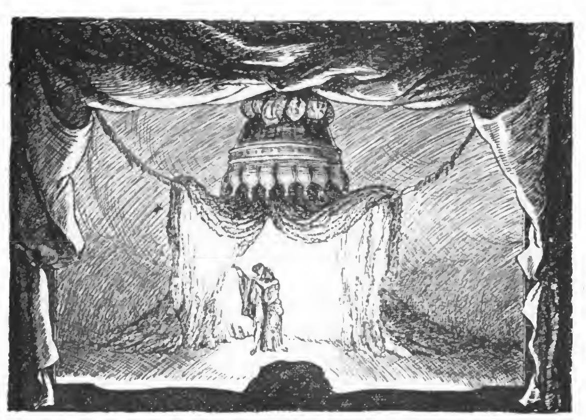
zum Höhepunkt Sammeln, Langsamverhallen, etwa wie man eine Symphonie schreibt. Sie stehen entweder allein, wie in „Macbeth“, wo uns ein dunkles — von der Orgel ausgehendes — Grollen, in das sich schauerlich der Käuzchenschrei mischt, die Stimmung der Mordnacht nahebringt, oder sie sind mit anderen Darstellungsmitteln verbunden. So werden große Volksszenen in ihrer Wirkung oft dadurch gesteigert, daß mehrere zu gleicher Zeit angespielte tiefe Orgeltöne, die wenige Schwingungen haben, ausgehalten werden; dies gibt, besonders wenn es durch Wirbel tiefgestimmter Pauken unterstützt wird, ein langgezogenes donnerähnliches Geräusch, das von der Volksmasse auf der Szene selber auszugehen scheint.

Besonders in der Arena, deren gewaltige Dimensionen in jeder Weise gefüllt zu werden verlangen, verwendet Reinhardt das musikalische Geräusch im stärksten Ausmaße. So wird in den durch Gongschläge, Posaunenstöße und Glockenklänge eingeleiteten Aufführungen der „Orestie“, des „König Ödipus“, des „Jedermann“ und des „Mirakel“, soweit sie nicht von reiner Musik begleitet werden, die Stimmung durch Geräusche nachdrücklich unterstützt, die ein ganzes, reichbesetztes Orchester von Schlaginstrumenten (Pauke, Becken, Triangel), gestopften Hörnern, Bässen und Harmonium hervorzubringen hat. —

Ein besonderes Gebiet musikalischer Gestaltung bei Reinhardt bilden die Sprechchöre, die er — man denke besonders an die „Braut von Messina“, an „Ödipus und die Sphinx“ und wiederum an „König Ödipus“ und an die „Orestie“ — ungefähr wie ein Komponist ausarbeitet. Er schreibt sozusagen eine Partitur. Die Chöre werden in Gruppen eingeteilt, die mit den Gesangstimmen in einem mehrstimmigen Chorwerk zu vergleichen sind. Ein Satz des Chortextes wird an verschiedenen Stellen durch Wegnahme von Worten für eine später beginnende Gruppe abgekürzt, und so fort durch mehrere Stufungen, um die Sprechenden dann im geeigneten Moment

mit voller Kraft unisono einsetzen lassen zu können. Das alles geschieht nicht willkürlich, sondern ist in seinem Stärkegrade und in seiner Tonhöhe genau abgestimmt. Untermalt wird diese „gesprochene Partitur“ noch durch den Klang verschiedener Instrumente, in der Hauptsache durch gebrochene Akkorde auf Harfen, ausgehaltene Akkorde auf Streichinstrumenten, das oben erwähnte Orgelgeräusch und das Dröhnen von Schlaginstrumenten, die, was ihre Mischung anbetrifft, ähnlich wie die Sprechchöre, welche sie begleiten sollen, behandelt werden. All dies entspricht zwar vielleicht nicht immer den exakten Gesetzen musikalischer Struktur und kann es nach Lage der Dinge auch gar nicht tun; aber ausschlaggebend bei diesem Schaffen Reinhardts bleibt, daß es stets aus dem inneren Wesen der Musik gewachsen ist.

Einar Nilson



Ariadne auf Naxos: Ende



Die deutschen Kleinstädter

Komik, Groteske, Parodie

1.

Das Komische ist eine Weltanschauung und keineswegs die rosigste, die es gibt. Die Tragik will bessern, schlimmstenfalls unter Hinopferung. Die Komik läßt alles laufen, wie es läuft, weil sie — etwa wie ein Arzt am Bett eines Todkranken, dem er nun jede Erleichterung gewährt — an eine Besserung nicht mehr glaubt. Der Schmerz ist heilsam, aber das Lachen steht bei demjenigen, der nicht mehr hofft, am Ende aller Dinge. Es ist ein — bewußt oder unbewußt gebrauchtes — Ventil für den Traurigen.

Wir lachen ja auch nicht über Sachen, die uns erfreuen sollten, über Gutentwickeltes, Normales, Schöngewachsenes, sondern immer nur über das Seltsame, Unerwartete, Unbeholfene, Täppische, Unförmige, Nichtverhältnismäßige. Nicht über den Wohlgebildeten,



Turandot: Bestickter Seidenvorhang



Der blaue Vogel: Fette Freude



Der blaue Vogel: Die Katze



Der blaue Vogel: Der Hund

sondern über den Krüppel, nicht über den, dessen Körper und Seele ohne Auswuchs und Fettpolster ist, sondern über den Dickwanst und über den Geizhals. Über Natürliches, Reines, Strebendes lacht man nicht, immer ist es der Anblick des Niederziehenden, des Stückes Unnatur, das wir in uns selber fühlen, des Allzumenschlichen, was unser Gesicht zu einem Grinsen verzieht, des unüberwindlichen Erdenrestes, den wir — vielleicht gerade im Augenblick des Zurückgeschleudertwerdens auf der Suche nach dem Höchsten — in uns finden. Der Mensch lacht stets nur über den Menschen, über das, was ihn von der Natur abzutrennen scheint. Hat man jemals einen gesehen, der beim Anblick einer Landschaft oder eines vollkommenen Körpers oder vor einer mathematischen Zeichnung in ihrer zweckmäßigen Klarheit den Mund zu einem Lachen verzog? Immer nur durch das eine werden unsere Lachmuskeln zur Tätigkeit gereizt:

durch menschliche Unzulänglichkeit. Jeder Humor ist im tiefsten Grunde Galgenhumor.

2.

Und Verspieltheit. Denn die Humoristen – im Leben fast immer verbittert, abgeschlossen, einsiedlerisch; man denke an Molière,



Der blaue Vogel: Das Brot

Dickens, Busch — haben den Trieb in sich, zu spielen, sich zu verbreiten, ihre Kunst auseinanderzufalten. Sie lieben das körperlich Gefüllte, die Nuance, die Variation, das Detail. Ihnen ist — wie Menschen, die einen schweren irdischen Leib mit sich herumzuschleppen haben — das Tempo verhaßt, jede Abstraktion, alles rein Gedankliche fremd. Stets streben sie zum vollen, saftig in Raum und Zeit stehenden Bilde. Darum fühlen sie sich auch auf dem körperlichen Theater so wohl. Hier können sie jeden Augenblick ausschöpfen, ihr Dasein betonen, sozusagen mit beiden Beinen breit in der Wirklichkeit stehen. Hier kommt ihnen der angeborene Spieltrieb der Komödianten entgegen, in denen ihre Figuren, sie unterjochend, nun wirklich Körper werden, und die ihnen von ihrer eigenen Leiblichkeit abgeben, sie erweitern, füllen, mit mannigfachen neuen Eigenschaften versehen, sie wiederum



Die deutschen Kleinstädter: Straßenbild

durch tausend Details bereichern. Hier auf der lebendigen Bühne hat es von jeher für den Humor unzählige gangbare Wege gegeben. Zahllose Möglichkeiten und Spielarten komischer Gestaltung wurden gefunden. Indem man den Dickleibigen zum Fleischkloß machte, dem Spitzköpfigen ein Vogelgesicht gab, sich überstürzende Bewegungen zum Bewegungsknäuel werden ließ, und überhaupt — in allen Punkten die Realität zugunsten stärkerer und bezeichnenderer Wirkung verlassend — jede Eigenart verstärkte, übersteigerte man das Komische ins Groteske. Und so schuf man, auf eine andere Weise,



Lysistrata: Figurinen

auch die Parodie, die nichts als genau parallel zur Wirklichkeit geführte Komik ist.

3.

Komik, Groteske, Parodie sind Dinge, die auf dem Reinhardtschen Theater immer wieder in hundert Formen und unter hundert Verkappungen in Erscheinung treten. Man hat den Eindruck, daß sie eigentlich in latenter Form in jedem Augenblick gegenwärtig sind und nur auf ein Stichwort, auf einen Wink warten, um zum Vorschein zu kommen. Selbst in Stücken, wo man an komische Wirkungen von vornherein gar nicht denkt, erhält ein geeignetes Wort, eine besondere Bewegung, plötzlich komische Farbe. Es scheint manchmal fast, als bestehe unter der heiteren Maske (wie bei allen großen Humoristen) die Absicht, dem Publikum, das wenn auch unter der Bewußtseinsschwelle ruhende Gefühl von menschlicher Beschränkung und Unvollkommenheit nie ganz abhanden kommen zu lassen.

Mögen hier immerhin die letzten verborgenen Triebfedern liegen: eine ausreichende Erklärung findet jener spielerische Komödiengeist schon darin, daß dieses Theater durchaus lebendig ist und darum dazu neigt, Leben jeder Art durch alle seine Räume fließen zu lassen, seine Schauspieler, seine Maler, seine Regisseure den Trieb haben, sich in jeder Weise zu verschwenden. Und er wird andererseits erklärt durch die besondere Art des Theaterleiters Reinhardt selber, der etwas von jenen Puppenspielern aller Zeiten hat, die groß über ihr Bühnchen gebeugt standen, mit ihren Händen die Dekorationen verrückend, die Marionetten an ihren Fädchen bewegend, in ihr Spiel vertieft und doch über ihm stehend und so natürlich zu heiterer Überlegenheit geneigt.

Heinz Herald





Die schöne Helena: Figurinen



Lysistrata: Figurinen

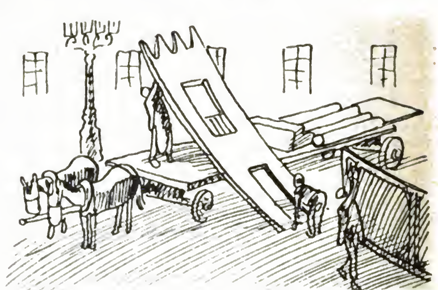
24 Stunden im Deutschen Theater



4 Uhr morgens. Der Nachtwächter.



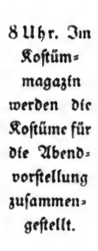
5 Uhr. Auf der Bühne baut man vom vorhergehenden Abend ab.



6 Uhr. Im Hof werden Dekorationen abgeladen.

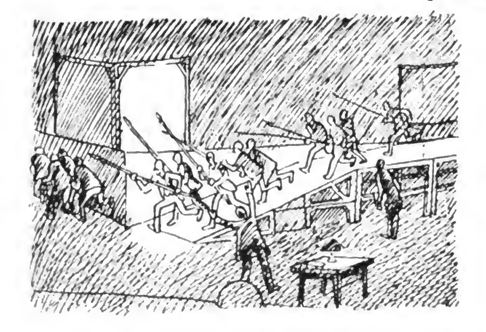


7 Uhr. Auf der Bühne wird zur Probe aufgebaut.



8 Uhr. Im Kostümmagazin werden die Kostüme für die Abendvorstellung zusammengestellt.





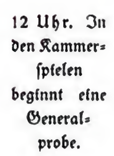
9 Uhr. Auf der Bühne wird mit Comparserie eine Schlacht probiert.

10 Uhr. Im Foyer wird ein Ballett einstudiert.





11 Uhr. Es findet eine Statistenprobe im Kostüm statt.

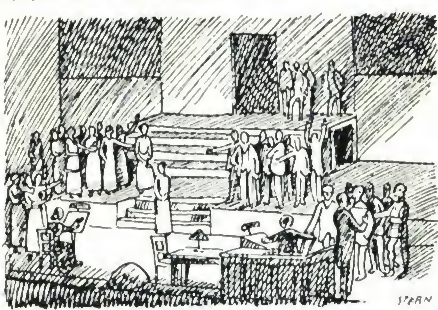


12 Uhr. In den Kammerspielen beginnt eine Generalprobe.





1 Uhr. Auf der Probenbühne findet eine Umbesetzungsprobe statt.



2 Uhr. Auf der Bühne des Deutschen Theaters Stückprobe eines neuen Stückes mit Chören.



3 Uhr. Im Bureau des Dramaturgen: Sprechstunde.

4 Uhr. In einem anderen Bureau: Vorsprechen neuer Talente.

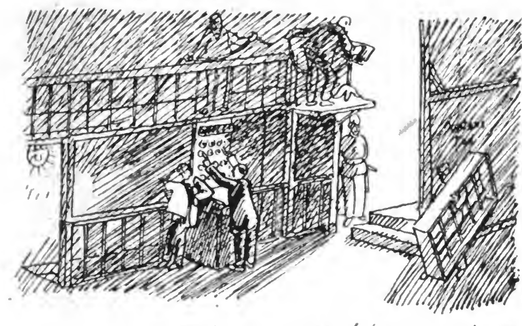




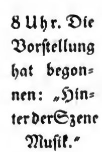
5 Uhr. Die Tapezierer stellen ihre Möbel auf zur Abendvorstellung.

6 Uhr. In den Garderoben schminkt man sich und kleidet sich an.

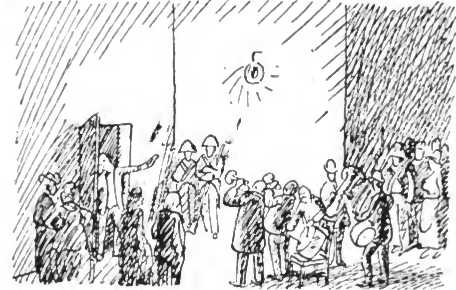




7 Uhr. Der Inspizient klingelt in die Garderoben: „Höchste Zeit!“

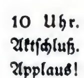


8 Uhr. Die Vorstellung hat begonnen: „Hinter der Szene Musik.“

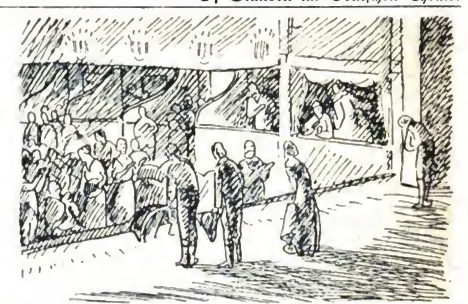




9 Uhr. Im Konversationszimmer der Schauspieler während der Vorstellung.

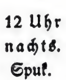


10 Uhr.
Aktschluß.
Applaus!



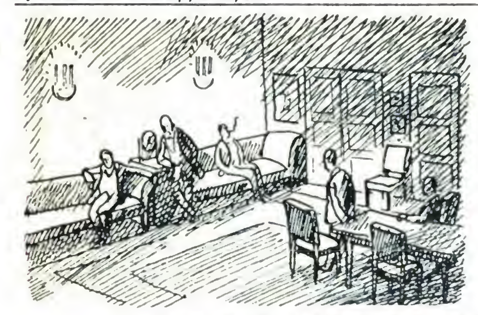


11 Uhr.
Schluß.
Das Theater
leert sich.

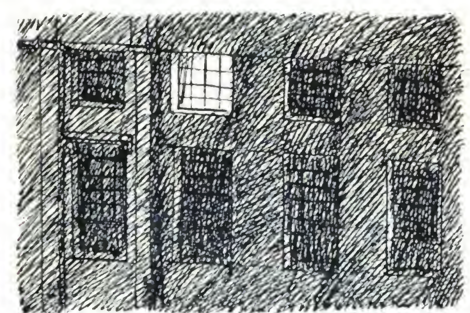


12 Uhr
nachts.
Spuk.

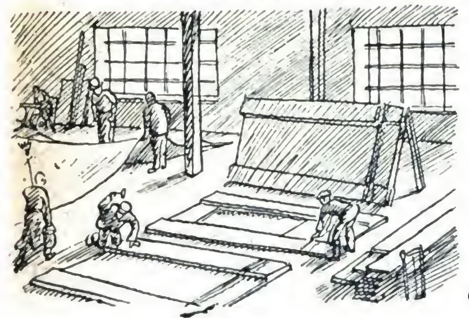




1 Uhr morgens. Im Bureau diskutiert man neue Pläne.



2 Uhr. Alles dunkel. Nur der Rendant rechnet.



3 Uhr. Nachtarbeit in den Werkstätten, zu einer Generalprobe am nächsten Tag u. s. w.

Ernst Stern

Inhalt:

Die im Werke verwandten Aufnahmen wurden von den Firmen Becker & Maaß, A. Binder Dr. H. Böhm, Fritz Richard und Zander & Labisch freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

